3 1761 03557 2452

69

BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE

DU

MOYEN AGE

II

3006. — ABBEVILLE. — TYP. ET STÉR. A. RETAUX.

BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE

DU

MOYEN AGE

RECUEIL DE MOTETS FRANÇAIS

TOME SECOND

PARIS

F. VIEWEG, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE DE RICHELIEU, 67

1883

16436
5/10/91
6

R274r

RECUEIL
DE
MOTETS FRANÇAIS
DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES

PUBLIÉS D'APRÈS LES MANUSCRITS, AVEC INTRODUCTION
NOTES, VARIANTES ET GLOSSAIRES

PAR

GASTON RAYNAUD

SUIVIS D'UNE ÉTUDE SUR LA MUSIQUE AU SIÈCLE DE SAINT LOUIS

PAR

HENRY LAVOIX Fils

TOME SECOND

CHANSONNIERS DIVERS

ÉTUDE MUSICALE

PARIS
F. VIEWEG, LIBRAIRE-ÉDITEUR
67, RUE DE RICHELIEU, 67
1883

PQ
1323
M7R3
t.2

INTRODUCTION

Ce second volume renferme deux parties bien distinctes : la première est consacrée à la publication de poésies lyriques, provenant de divers manuscrits ; la seconde comprend l'Étude de M. H. Lavoix sur la *Musique au siècle de saint Louis*. Nous n'avons pas à parler ici de ce travail qui est précédé d'un chapitre d'introduction ; nous nous proposons seulement d'énumérer avec quelques détails les manuscrits auxquels sont empruntées les poésies de notre second volume de *Motets*. La plupart de ces manuscrits nous sont du reste déjà connus, et ont fourni de nombreuses variantes au texte du Chansonnier de Montpellier.

Disons tout d'abord que nous avons pris le système de publier les poésies de chacun de ces manuscrits dans l'ordre où les présente l'original, laissant de côté les pièces, qui faisaient partie soit du Chansonnier de Montpellier, soit de tout autre manuscrit, et ont par suite été publiées avec toutes leurs variantes, la première fois qu'elles se sont rencontrées; les *Notes et Variantes* rétablissent par des renvois la série complète de chaque manuscrit.

Voici l'énumération des manuscrits utilisés dans ce volume :

1° Le Chansonnier d'Oxford (= D). Ce ms., qui porte le n° 308 de la collection Douce de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, est un volume en vélin du premier quart du XIVe siècle ; il est écrit de plusieurs mains, et comptait 297 feuillets dans sa pagination ancienne. Avant d'entrer dans la bibliothèque Douce, il appartenait à la famille Le Gournaix. Ce ms. comprend, entre autres textes littéraires (1), une série de chansons françaises, divisées en six genres : Grans chans, Estampies, Jeux-Partis, Pastourelles, Ballettes et Sottes chansons contre amour. Une septième section comporte les poésies lyriques que nous publions.

Ces poésies sont au nombre de 101, dont 12 ont déjà été publiées dans le Chansonnier de Montpellier (t. I du *Recueil des Motets*) et dont une est en double ; le reste, à peu d'exceptions près, était jusqu'ici inédit. Ces pièces se subdivisent en motets proprement dits, au nombre de 63, et en rondeaux, au nombre de 38. Les motets appartiennent à la catégorie des motets *entés*, ainsi qu'ils sont dénommés pour la première fois dans le ms. fr. 845 de la Bibliothèque nationale (voy. plus loin, p. XI). Ce genre de motets se compose, d'un refrain connu de deux

1. Voyez La Villemarqué, *Arch. des missions*, t. V, p. 99-116, Paul Meyer, *Arch. des missions*, 2e série, t. V, p. 154-162 et 216-224, et J. Brakelmann, *Archiv. für das Stud. der neuer. Spr.*, t. XLII, p. 49-50.

ou plusieurs vers, sur lequel est *enté* ou greffé le reste de la pièce, qui est ainsi intercalée entre les deux parties du refrain. Les pièces XXXI et XXXVI du ms. d'Oxford (p. 9 et 11) ont ceci de particulier qu'elles sont entées sur le même refrain. Les rondeaux n'offrent rien à signaler.

Ajoutons que le ms. n'ayant pas de notation musicale, les ténors des différentes pièces ne sont pas mentionnés. Les poésies sont anonymes; aussi le ms. ne fournit-il aucun nom de trouvère ; au point de vue linguistique, il est intéressant et présente un caractère dialectal lorrain assez accentué.

2° Le manuscrit de La Clayette (= LC). Ce ms., dont l'original est perdu (1), renfermait un assez grand nombre de textes en ancien français, qu'il est du reste facile de reconstituer dans leur majeure partie au moyen des copies de Sainte-Palaye (Bibl. nationale, collection Moreau, vol. 1716-1719). La copie des poésies lyriques, détachée des autres, se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal (6361, anc. B. L. F. 67) et comprend 89 motets ou plutôt parties de motets, dont 77 appartiennent aussi au Chansonnier de Montpellier, avec lequel il présente un certain air de famille ; nous avons publié les 12 autres

1. Voyez Brakelmann, *Jahrbuch für rom. u. engl. Literatur*, t. XI, p. 102-103. Ce ms. avait pour propriétaire, à l'époque de Sainte-Palaye, qui l'a eu entre les mains, un M. Noblet, de la Clayette près Mâcon.

pièces. Il est à remarquer, d'après une indication de la table placée en tête du vol. 1716 de la collection Moreau, que les pages 729 et 731 du ms. original (1) contenaient cinq chansons *latines*, « qui n'ont point esté copiées ».

Le texte offert par ce ms. est généralement assez fautif, quoique parfois il puisse servir à corriger le ms. de Montpellier ; mais on peut se demander si les fautes ne sont pas particulièrement imputables au copiste. Le ms. original n'était pas noté ; aussi n'a-t-il pas de tenors et ne donne-t-il pas toujours les parties des motets dans le même ordre que le chansonnier de Montpellier.

3° Le ms. de la Bibl. nat. fr. 844 (= R). Ce chansonnier est bien connu : il portait autrefois le nom de *Manuscrit du Roi* (Mazarin 96, anc. fonds 7222), et a été souvent utilisé. C'est un volume écrit sur vélin au XIIIe siècle. Outre un grand nombre de chansons françaises, il comprend aussi des chansons provençales, et les motets que nous publions. La musique accompagne presque toujours le texte. Les 41 pièces fournies par ce ms., occupent sur la pagination totale de 217 feuillets les fol. 205 à 210. Nous n'avons publié que 29 pièces ; les 12 autres se retrouvent dans Chansonnier de Montpellier ou dans le ms. de La Clayette.

Outre ces 41 motets, qui forment une série suivie, le

1. Les copies du ms. de La Clayette ont conservé la pagination de l'original.

ms. du Roi présente quelques pièces séparées que nous avons données à leur lieu et place (voy. t. I, p. 164, le nº CXXXIX du Chansonnier de Montpellier, et t. II, p. 121-127, les nºs I à XIII des *Pièces isolées*).

4º Le ms. de la Bibl. nat. fr. 845 (= Cg). Ce ms. (Cangé 67, anc. fonds 7222²) est, comme le précédent, un chansonnier français écrit sur vélin au XIIIe siècle (191 feuillets). Les motets notés qu'il contient sont au nombre de 15, dont 4 se trouvent déjà dans le ms. Douce, décrit plus haut. Ce sont tous des motets *entés*, comme l'indique cette mention du fol. 184 *b*: « Ci commencent li motet enté ». Nous avons expliqué précédemment (p. VIII) ce qu'il fallait entendre par motet enté.

Les 15 pièces occupent dans le ms., qui est mal relié, les feuillets 184, 190 et 189 (il y a une lacune après ce feuillet).

5º Le ms. de la Bibl. nat. fr. 12615 (= N). Autre chansonnier connu sous le nom de *Chansonnier de Noailles* (anc. suppl. fr. 184), vélin, XIIIe siècle, 233 feuillets. Ce ms., qui est de la même famille que le ms. fr. 844, contient, du fol. 179 au fol. 197, 98 motets notés, parmi lesquels les 41 pièces qui appartiennent au ms. 844. Des 57 qui restent, 15 se trouvent déjà ailleurs ; nous n'avons donc à publier que 42 pièces à cette place.

Nous avons donné séparément 3 pièces extra-série de ce ms. ; l'une, t. I, p. 164, nº CXXXIX du Chansonnier

de Montpellier; les deux autres t. II, p. 126-127, nos XIII et XV des *Pièces isolées*.

6° Le ms. de la Bibl. nat. fr. 12786 (= B). Ce ms. (vélin, fin XIIIe s., 98 feuillets), décrit pour la première fois par Brakelmann (*Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, t. XI, p. 104-108), renferme au milieu d'autres textes (fol. 76-82) une série de 41 motets et rondeaux, dont quelques-uns, déjà connus, sont de Guillaume d'Amiens et d'Adan de la Hale. La place est disposée pour la musique qu'on n'a pas eu le temps d'écrire. Sur les 41 motets et rondeaux de ce ms., nous en publions 36; les autres étaient déjà dans d'autres mss.

7° Le ms. de la Bibl nat. fr. 25566 (= LV). Ce ms., de la fin du XIIIe siècle, sur vélin (283 feuillets) appartenait autrefois au duc de La Vallière (2736, anc. La Vall. 81); il renferme, entre autres textes français, l'œuvre tout entière du trouvère Adan de la Hale, dans laquelle sont compris 21 rondeaux et motets (fol. 32 *c*–37 *a*). De ces pièces, 7 existent dans d'autres mss.; on n'en trouvera donc que 14 publiées d'après ce ms. Comme la plupart des motets du chansonnier de Montpellier, certaines de ces pièces ont plus de deux parties.

A propos d'Adan de la Hale, il nous faut citer aussi un ms. de Cambrai, que nous avons utilisé d'après De Coussemaker (*Harmonie du moyen âge*, planche XXXI), éditeur des œuvres de ce poète.

8° Le ms. 1490 du fonds Christine, au Vatican (= V). Chansonnier du XIVe siècle, vélin, 181 feuillets (ancienne pagination de 193 feuillets), ayant appartenu à Cl. Fouchet. Les motets qui se rencontrent dans ce ms., au milieu d'autres chansons, se divisent en deux parties ; l'une (fol. 114-119) forme une série suivie de 21 pièces publiées une première fois par Heyse dans ses *Romaniche inedita* (nous n'en donnons ici que 9, les 12 autres appartiennent déjà à d'autres mss.) ; l'autre se compose de 5 pièces distinctes, jusqu'ici inédites qui forment les nos XVI à XX des *Pièces isolées*.

Les 44 pièces lyriques que nous publions sous le titre de *Pièces isolées*, et dont le nombre sans doute aurait pu être augmenté, appartiennent à divers mss. De ces mss., plusieurs ont été décrits précédemment ; ce sont les mss. R, N, V (voy. plus haut t. II, p. X-XIII) et E (voy. t. I, p. XIV); d'autres apparaissent pour la première fois : tels sont les mss. de la Bibl. nat. fr. 12467 et 19525 et lat. 16497 et 17509, le ms. de la bibliothèque de l'Arsenal 3142 et le ms. Arundel 292 du Musée britannique à Londres. Un autre ms., que nous avons désigné par la lettre V², est le n° 1725 du fonds Christine de la bibliothèque du Vatican. Ce ms. du XIVe siècle sur vélin, signalé et décrit par Bartsch (*Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, t. XI, p. 159-167) nous a fourni 19 *Pièces isolées*.

Après l'énumération des mss. qui ont donné les éléments de notre second volume des *Motets français*, nous n'avons rien à ajouter. Ce que nous avons dit en effet dans le premier volume, à propos du Chansonnier de Montpellier, des divers genres poétiques, du rythme, de la versification et des auteurs, nous pourrions le répéter ici, et d'ailleurs l'*Étude* de M. Lavoix nous dispense de tout autre commentaire. Qu'il nous suffise de citer les noms des quelques trouvères qu'on peut avec assurance déclarer auteurs de certaines de ces poésies; Moniot (lequel?), Richart de Fournival, Adan de la Hale, Guillaume le Peigneur d'Amiens, Jean Érart et Gautier de Dargies.

Gaston RAYNAUD.

Paris, 15 novembre 1883.

Depuis que le premier volume des *Motets français* a paru, plusieurs compte-rendus, celui entre autres de M. Mussafia dans le *Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol.* (année 1882, col. 185-189), ont attiré notre attention sur un certain nombre de passages de notre édition. Le regretté M. An. Boucherie a bien voulu comparer ces passages avec le ms. original de Montpellier ; ce sont les résultats de cette collation que nous imprimons ici à titre de corrections complémentaires de notre premier volume ; nous y avons joint le relevé des fautes typographiques. Les lecteurs voudront bien excuser la longueur de cet errata, en considérant d'abord le peu d'importance de la plupart de ces corrections, et en se rappelant que les épreuves de cette édition n'ont pu être révisées sur le ms. original, alors prêté à un étranger : on voudra bien remarquer de plus, qu'il ne s'agit pas ici d'une reproduction diplomatique, mais d'une édition où on avait à se préoccuper, non seulement de l'exactitude du texte, mais encore du sens, de la ponctuation, de l'accentuation, et surtout de la variété des rythmes (1).

II, 32. *Lisez* Lors n'i.
III, 32. perce, *lisez* perde.
VI, 63 *et* LXXXV, 28, *lisez* Et si.

1. Les chiffres romains se rapportent à la numérotation des pièces de notre premier volume; les chiffres arabes à la numérotation des vers.

VI, 68. *Le premier mot est corrigé en marge en* Fait.
—, 100. *Lisez* Seant lés.
—, 113. *Lisez* Et puis.
VII, 27. *Lisez* Que que m'aloie.
X, 19. j'avrai, *lisez* s'avrai.
XIII, 30. *Lisez* Quant je de.
XIV, 22. *Lisez* Que je.
XV, 3. envoisié, *lisez* renvoisié.
XVII. 7. *Lisez* Hé Deus ! *Ce dernier mot est en marge du ms.*
—, 12. *Lisez* trop biau deduit.
—, 68. en, *lisez* a.
XIX, 20. vis, *lisez* ris.
—, 21. ris, *lisez* vis.
—, 43, comme, *lisez* com.
XXII, 21. *Lisez* bele la blonde.
XXV, 12. nul, *lisez* nus.
XXVII, 3. *Lisez* font retentir.
XXX, 13. *Lisez* sovent regretot.
XXXIV, 33. je *est exponctué.*
XL, 2. *Lisez* ni envoisié.
—, 9. *Lisez* m'en plaing.
XLIII, 15 *et* CCXLVIII, 31. joli, *lisez* jolis.
XLVII, 7. *Lisez* Dont ja a nul.
—, 10. *Lisez* que ne la vi.
LI, 50, ou, *lisez* en.
—, 59, esbabie, *lisez* esbahie.
—, 64 *et* CXX, 8. *Supprimez* je.
LVII, 26. *Lisez* d'autre amor.
LXIX, 23. *Lisez* dont trop.
LXXIV, 6. fenist, *lisez* tenist.
LXXV, 12. *Lisez* Ne ne te va.
—, 13. l'aim, *lisez* t'aim.
LXXVII, 8. *Lisez* Cil li a.
LXXX, 29. *Supprimez le point et virgule après ce vers.*
LXXXIV, 14. simples, *lisez* simple.
—, 38. *Lisez* Me taut la vie.

XCVI, 12. *Supprimez le double point après ce vers, et placez-le après le v. suivant.*

XCVIII, 11. sens, *lisez* sent.

CXIII, 14. *Lisez* Onques n'amai.

CXXII, 4. faillie, *lisez* baillie.

CXXVIII, 15. *Lisez* Soufert en a.

CXXIX, 15. *Lisez* Me vient.

—, 17. encore, *lisez* encor.

CXXX, 8. *Lisez* maus et dolours.

CXXXIII, 4. dis, *lisez* dit.

CXXXIV, 11. *Lisez* Pris m'a une.

CXXXV, 2. *L'r de* pour *est exponctuée ; lisez* pou.

CXXXVIII, 13. *Lisez* que je doi.

CXLIII, 5. *Lisez* la desir.

—, 10. *Mettez une virgule au lieu d'un point d'exclamation à la fin de ce vers.*

CLV, 17. die, *lisez* di.

CLVI, 3. *Lisez* Seroie toute.

—, 11. *Lisez* Plourer la vi.

CLVIII, 4. *Lisez* je l'ai.

CLXVII, 18. *Lisez* et en freour.

—, 21. *Lisez* esteindre.

CLXIX, 8. *Lisez* a parlée.

CLXXV, 4. *Corrigez* cen[t] tans.

CLXXVI, 6. *Lisez* Onc plus.

CLXXVIII, 9. Tout, *lisez* Tant.

CLXXIX, 1. *Lisez* bise.

—, 7. *Lisez* Quant ne la voi.

CLXXXIX, 3. *Remplacez* et joene *par* dame, *qui est en marge.*

—, 6. di, *lisez* dit.

CXCIII, 13. *Lisez* espringuier.

CXCIV, 1. La voir, *corrigez* Savoir, *d'après la table.*

CXCVI, 12. donté, *lisez* danté.

CXCVII, 11. *Lisez* Trovai grant joie

—, 25. *Lisez* Espringués.

CCVIII, 15. Dieu *lisez* Dieus.

CCIX, 31. *Lisez* qui a amer.
—, 60. *Lisez* et amerai.
CCX, 23. pris, *corrigez* priès.
CCXI, 48. je, *lisez* ja.
CCXIV, 24. *Lisez* que nule gent.
CCXXIV, 10. tous, *lisez* vous.
CCXXVIII, 17. *Supprimez* et.
CCXXX, 11. a *lisez* u.
CCXXXVIII, 2. *Lisez* merrai joie.
—, 9. nel, *lisez* n'en.
—, 23. Or, *lisez* Et.
CCXL, 1. *Lisez* pooir a moi.
—, 24. *Après ce vers, ajoutez :* Pour vous renvoisier me doi.
CCXLI, 4. *Lisez* Que loes.
CCXLVIII, 13. *Corrigez* Por vir, se ; *le mot* vir *est en marge.*
—, 16. Tant, *lisez* Tans.
—, 35. *Après ce vers, remplacez le point par une virgule ; mettez un point après le v. suivant.*
CCL, 2. *Lisez* Amour.
CCLII, 15. doit, *lisez* doi.
—, 17. atenc, *lisez* atent.
CCLIII, 8. d'ame[r], *lisez* dame, *corrigé en* d'amie.
—, 12. *Lisez* Eslire a muer (*en marge*).
CCLIV, 6 *et* CCLVII, 2. Que, *lisez* Qui.
CCLV, 33. Aservie, *lisez* A servie.
—, 37. *Lisez* Maint.
CCLVII, 20. desir, *lisez* desirer.
CCLXVII, 27. *Lisez* dous cler viaire.
CCLXX, 12. *Placez ce vers et les mots* Car aussi tost *du vers suivant, après le v.* 32.
—, 19. *Supprimez* en.
—, 20. *Lisez* doit noumer.
CCLXXI, 9. *Lisez* Se de moi.

CHANSONNIER D'OXFORD

(BIBL. BODL., DOUCE 308.)

III [1].

(*Fol.* 243 *v*°).

Navreis suix près dou cuer san plaie
Dont li fers est moult bien agueis
Ke par mi les dous cousteis
M'ait ferut an regardant,
5 Dont li cousteis ne se sant ;
Mais li cuers an est mal mis,
Se celle a cui suix amis
Ne lou prant an sa menaie,
Deus ! je ne truis ki lou fer m'an traie !

V.

Ceu ke plus m'agrée
Mi font aloignier
Felons losangier.
Lais ! con dure destinée

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces du ms. d'Oxford se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans le *Chansonnier de Montpellier*, et ont été publiées dans le premier volume de ce recueil. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du second volume.

5 Mi soffre Deus a avoir,
Cant la muedre ke soit née
M'estuet moins veoir.

VII.

(*Fol.* 244 *r*°)

Antre Soixons et Paris
Chivachai l'autrier a mon grei ;
Trus pastorelle au cleir vis.
Tantost m'ait araisonnei
Por coi j'astoie jolis,
6 S'avoie par amors amei.
Je li di : « Ne t'iert celleis :
Mesdixans por lor anvie
A ma dame m'ont blasmeit.
An despit d'ous chanterai :
D'amors vient tote ma joie,
12 *Ma jolietei !* »

VIII.

Jolietement m'an voix
Hors de cest pays,
Mais je ne port mies mon cuer avoc mi,
Ains lou lais an grant peril
5 Et an grant torment
Antre felenesse gens
Dont je suis haïs ;
Mais se la mort avoit pris

Celui cui je pans,
10 Je revanroie chantant
Jolietement.

IX.

Biaus Deus ! revairai je jai
La belle a cors gent,
Ke ci debonairement
A pertir me regardait ?
5 Ains puez mes cuers n'obliait
Son trés doz acointement,
Et se je n'i suix sovant,
C'est adès mes penseirs lai,
Car doucement navreit m'ait
10 *La belle qui mon cuer ait.*

X.

Je cuidai mes maiz ceiler
Et soustenir et andureir ;
A nunlz fuers ne cudaixe
4 C'amors me puist tant tormanter
Ke je m'an gamantaixe.
Or est ansi, j'an crien morir ;
Ces mals mi faites vos santir,
8 Blondette cui je n'os nomer :
Mercit vos pri, car conquis suix,
Volantiers lou cellaixe,
Mais je ne puis c'amors ne mi laixe.

XI.

E Dëus ! ja l'ain je plus ke je ne suel,
Ma dame cui je requier et prie
Des malz d'amors dont a cuer me duel
Confort ne aïe ;
5 Mais an li ne la truis mie,
Dont moult me merveul,
Car lealment l'ai servie.
E lais ! si n'ait point d'orguel :
J'an morrai an sai bailie ;
10 Se li plaist, certes bien morir vuel :
Ceu m'ont fait mi eul,
Dont trop me duel.

XII.

Est il jors ? — Nenil ancores ;
Vos lou hasteis trop :
Bien m'avroit navreit a mort
4 Ke si tost l'amoinroit ores.
Je ne m'an vuel mie aleir,
Car m'amiete m'acolle.
Faixons mesdixans crever,
8 E gixons .I. poc ancores :
Deus ! keil parleir d'amours fait ores !

XIII.

L'abe c'apeirt au jor,
Ki la nuit depairt,

Mi fait soffrir grant dollor,
Can cilz de moi se depairt
5 Cui je tant amaixe.
Pleüst ore a saint Jaike
Ke nuns ne nos puist veoir ne reprandre
Et la nuit durast trante,
S'avroit chascuns son desir !
10 Ne puet estre ke partir
Vos coviene, amins, de moi ;
Et sachiés en bone foi,
Ke malz nos fait, Dex li dont pix,
Ki moi et vous depairt, dous amins !

XV.

(Fol. 244 v°)

Sor tous les mals est li malz d'amors
Mes morteis anemins,
3 Car an teil leu ai mon cuer ademis,
Dont a nul jor
N'en aroi los ne pris.

XVI.

Osteis lou moi, l'anelet dou doi !
Avoir pas vilains ne me doit,
Car, bien sai, cous en seroit
4 S'avocke moi longement estoit :
Departir m'an vuel orandroit,
Je ne suix pas mariée a droit.

XVII.

Onkes mais n'o à mon greit
Amors an tout mon vivant ;
Certes mais or l'ai ge grant,
Cant elle, ou tant ait vallor,
5 M'ait fait lou don de s'amor
Dou tout a sa volanteit ;
Et por li ci chanterai
Bonement et de cuer gai :
Lon tans est que desirai
10 *Amoretes, or les ai!*

XXII.

(*Fol.* 245 *r*°)

Quant li noviaus tans repaire,
C'oxillons tout a .I. cri
Se poinnent de joie faire,
Joie font, mais ju ai faillit,
5 Car tant mi fait de contraire
Celle cui j'ai tant servi,
Ne malz que j'aie por li,
N'an puet mon fin cuer retraire.
Cant pix me fait plus li di :
10 *Avreis vos de moi mercit,*
Dame debonaire,
Deus! dame debonaire ?

XXIV.

C'est la jus c'on dist an lai praielle,
Marion et Robeson
Moinne joie et baudor
Dou tans qui renovelle.
5 Marions dejoste li l'apelle :
« Vien avant, biaus dous amis,
Robin, Robin, Robin,
Esgair con je suix belle ! »

XXV.

Deus ! con si ait biaus bois !
Li roisignors i chante
La mavis, la callandre,
Li orious, tuit li oisel ki sont.
5 On bois sor la violete
Ki tant est sadete,
La pucelette,
Suis si pris !
Dous amins,
10 *Reposon nous.*

XXVI.

La belle ou j'ai mon cuer mis
M'ait si doucement sospris
Ke tant con je soie vis
4 N'an partirai mon talant.

Debonairement
Me tient li malz ke je sant.

XXVII.

Dont vient li malz d'ameir
Dont chascuns se plaint?
Car il an sont mains
Ke crient : Hahai !
5 Mais se ne ferai je mie,
Car il n'est si bone vie
Con d'avoir loiaul amie
Qui a son greit l'ait,
Je ne la vi grant piece ai,
10 *Ki a son greit l'ait,*
Ki m'osidrait.

XXVIII.

Mesdixans creveront ;
Et ki les ferait creveir ?
Je, ke por lor mal parleir
Ne lairai ma douce dame a ameir,
5 Ains amerai.
Or pueent asseis jangleir :
Por tant i morront,
Jai ne savront
Ou j'ai mon cuer mis
10 Ne por cui je suix jolis
Dont an si grant esgart sont
Tuit vis en anraigeront,

Et ke bien lou sai,
Et saveis ke les confont ?
15 *Lai joie que j'ai.*

XXIX.

(*Fol.* 245 *v*°)

Bel jueir fait a s'amie
Ki antre ces brais
La tient nue :
Dieus ! keil joie et con grant solais !
5 Il n'an dovroit panre pas
Trestout l'avoir de Surie,
Ki a son greit l'ait.

XXXI.

Dieus ! por coi la regardai,
Ke si m'ait navrei parfont?
Cuer et cors donei li ai.
Ne jai ne m'an partirai
5 Se mesdixans ne lou font,
Et por iaus m'anvoixerai ;
De boin cuer la servirai,
Car sa biauteit m'i semont,
Et por li si chanterai :
10 *Car je l'ain, si l'amerai,*
Car si vairs eulz sospris m'ont.

XXXII.

Dont vient li malz d'ameir
Ke tant m'avrait greveit,
Ke je ne poroie mies
Longemant dureir
Sans vous, douce amie,
Blonde et eschevie?
An vous esgarder
Suix d'un dairt navreis
Ke m'osidrait.

XXXIII.

Apreneis d'amoretes,
Se voleis avoir l'onor;
Saichiés bien c'a grant valor
Ne puet monter qui ne l'ait,
Ne jai joie n'en avrait
Qui n'ait sentut de l'odor;
Ja en ai apris .I. tor:
Hé! hé! joli mestier i ait.

XXXIV.

Dieus! comant vait
Qui son cuer n'ait,
Ma trés douce amie?
Celle l'ait et avrait
Trestoute ma vie,
Ja ne m'an quier removoir,

Car je l'ain an bone foi
Por riens c'on m'an die.
Deus me dont son cuer avoir,
10 *Certes dou mien n'ai je mie !*

XXXV.

Biaus joeir fait a s'amie,
Mais j'en suis si meschans
C'onkes an jor de ma vie
De li ne po joie avoir,
5 Ains m'ait mis en non chaloir
Celle cui j'ai tant servie ;
Mais cil moinne bone vie
Qui a son greit l'ait.

XXXVI.

Dieus ! por quoi la regardai ?
Ne la puis entroblier ;
Nuit et jor mi fait penseir
Et tient en esmai.
5 Si tost com la vi, l'amai,
N'ele ne mi daigne amer
Ne plus n'i puis endureir,
Et celle ansi me confont :
Si bel oil vairs trahi m'ont.

XXXVII.

Fi ! je vous ameroie :
Fol m'avés trovei ;

Mon servise vos avoie
Promis e doneit.
Or ai esprovei
Que n'estes pas moie:
Autres en ait joie
Et sa volanteit.
Puis qu'a fauceteit
Trovée vos ai,
De vos partirai,
Car bien sai,
Loeis n'en seroie
De nelui,
S'a vous me tenoie
Remenans d'atrui.

XXXVIII.

(*Fol.* 246 *r*°)

Faites joie, meneis joie
Qui d'ameir aveis talent;
Mainteneis vous saigement.
Se fine amor vos guerroie,
Ne vos despereis noient,
Car contre .I. mal .C. biens rent
Ciaz a cui elle s'otroie
De fin cuer entierement.
Aleis adès droite voie,
S'ameis loialment.
S'avreis bien soulais et joie
Malgrei la vilainne gent.

XXXIX.

Fui te gaite, fai me voie,
Por Deu ne me nusiés mie,
Car je vois veoir m'amie
Liés et joians en chantant
En despit de mesdisans.
Por faire lor cuers creveir,
Jai ne lairai lou chanteir,
Nuit et jor, ci k'elle l'oie :
Par ci paisse gent de joie !

XL.

Je n'i os aleir
Lai ou ma dame est :
Ceu m'ont li mesdixant fait,
Cui Deus dont honte et anui ;
Mais de ceu trop dolans suis
K'elle est por moi blasmée.
Lais ! c'est a grant tort !
Ke, si me gart Diex de mort,
C'onkes vers li n'oi panseir
Por c'an la deüst blasmer.
Et puis ke n'i os aler
E puis ke n'i os aleir,
Trés douces amoretes,
Salueis la moi.

XLI.

Je l'avrai ou g'i morrai ;
Lais ! pour quoi onques la vi,
La belle qui mon cuer ait ?
Je ne puis durer por li
5 N'elle ne me vuelt avoir.
Moi, lais ! ke ferai ?
La perdrai je tot ansi,
L'amor de li ?
Mar l'acointai !

XLII.

Je n'ai pas oublieit amors ;
Por ceu se ma dame me heit,
Ceu m'ont fait felon jangleour,
Cui li cors Deu puist mal doner !
5 K'il cudent par lor mal parleir
Moi departir de bone amor.
Non ont, par Deu, ains l'amerai ;
Ou ke je soie, siens serai
Ne jai ne l'antroblierai
10 *Por longe demorée.*

XLIII.

An ! an ! an ! Diex ! amors mi tiennent ;
Joie en ai,
Et en joie mi sostiennent
Ke de voir lou sai ;

5 En chantant m'an desdurai :
Puis ke c'est si bone joie,
Ja n'an partirai.

XLIV.

Hé Diex ! je n'i puis durer
Pour celle cui je tant ain,
C'onkes marinier de mer
N'ot si grant fain
5 Por tormente d'arriver
A son droit port
Con j'ai de celle ke j'ain avoir deport,
Mais elle m'ait si navreit d'un dart on cors,
Ke nuns ne l'an puet oster
10 *Sans vos, belle.*

XLV.

Li dous rigars de la belle
Souprist ci mon cuer, cant la vi,
C'onkes puis ne l'obliai.
La grant biautei qu'ait
5 Me fait sovent tressaillir
Et doloir et esjoïr,
Mais ke tant i ait,
C'elle n'ait de moi merci,
Trahi m'ait.

XLVI.

(*Fol.* 246 *v*°)

Par ci vait lai mignotixe ;
Por Dieu n'atouchiez a mi,
C'amourettes mi tient ci
Ke n'en puis mon cuer osteir :
Vos m'i vairez jai pasmeir,
Se mesdixans voi alleir
Par si ou je voix.

XLVII.

Hé ! amorettes,
Trop mi destraigniez ;
C'est morteis pechiez,
Cant lai belle amerousette
Ne mi daigne ameir,
Ne sans li ne puis dureir,
Car mes fins cuers me semont
Ke je die a lai doucette
Saverouzette :
M'ocireiz vos dont ?

XLVIII.

J'atendrai en boin espoir
Dou tout en tout vo(s) voloir,
Trés douce plaisans amie,
Car sans vos je ne puis mie

5 Vivre longuement ansi ;
S'an requier plorant merci.

XLIX

Trop suis jonette, maris,
Por vos; trop fut anfantis
K'il nos fist assambleir,
Car je ne poroie
5 Teil vie meneir,
Ne si ne savroie
Ma joie oblieir,
Ce seroit enfance,
Et si ne m'an sai coment deporteir :
10 *S'an suis en doutance,*
En dotance.

L.

Douce dame debonaire,
Fins cuers amerous,
Merci, trop ai de contraire
Por vos biaus cuers dous,
5 Car g'i morrai tous,
Se pitiet mon cuer n'esclaire.
Aimi ! k'an porai je faire ?
Trop suis a dezous
C'adès nuit et jour,
10 Sans jamais mon cuer retraire,
Tous jours pens a vous.

LI.

(*Même pièce que le n° XXXII ; voy. p. 10*).

LIII.

Se sont amorettes ki me tiennent ci ;
Près dou cuer moult grant piece ait
Por la belle ke j'ain si
C'onkes mavistié n'amait,
Et s'ait tant bontei en li
Ke nuns malz n'i troverai ;
Por ceu si ai mon cuer mis,
Mais ne sai c'il an morrait ;
C'elle n'ait de moi merci,
Hé Dieus ! qui m'an guerirait ?

LIV.

(*Fol. 247 r°*)

Vous ireis les boix, amie,
Soulette, sans compaignon,
Et, por Deu, d'une chanson
Dire vos vaigne a plaisir,
Si ke je lai puisse oïr,
Car je n'oz antreir laians,
Et g'irai les chans
Por les mesdixans.

LV.

Dieus ! je n'oz por les felons
Alleir on païs
Ou celle a cui suis amins
Maint an duel et an dolour :
Por ceu fais aillors sejour,
Car trop redout mesdixans,
Dex les maldie et cravent !
Anui(t) font as amans vrais ;
Lais ! por iaus ne serai mais
De ma dame esgardeis.

LVI.

Je merci amors bonement
De ceu que mon griez torment
Ont mis au dezous,
Et felon et jangleour
An seront dolant,
Car lai belle ke j'ain tant
M'ait doneit secors ;
Si chant con fins amerouz
De lai joie ke j'ai

LVII.

Je ne serai plus amiette
Robin, car il ne lou desert ;
Car il fait tout an apert

Chose dont il me corrouce.
5 Cuide il je ne voie goute
Ou me vuelt il aveuleir ?
Je lou vix l'autrier ribeir
Et escoler une gairce.
De moi ait perdu la graice :
10 Voicet aillors flaioleir :
Ne revaigne plus ver mi,
Trop ait demoreit.

LVIII.

J'ai mins mes eus en esgairt
Por ma douce amie
Que je ne pux mie
A ma volantei veoir,
5 S'en ai lou cuer t[a]int et noir
Et marri.
E bone amor, je vos pri
Ke vostre aïe
Me soit otroieie,
10 Car tout mon cors et ma vie
Ai mis en vous sans movoir
Por jolive amor avoir.

LIX.

Dieus ! com dous roissignolet,
Et com cortois mesaigier !
Cant il prant de moi congiet
Il s'an vait ou mai dame est,

5 Et li dit tantost ceu keit
Ke j'ai dedens mon cuer est.

LX.

Fauce amour, je vos doing congié
Ke g'i truix bien l'oquixon ;
Vos aveiz si lou cuer felon
Ke nuns boins dis ne vos siet.
5 Cuidiez vos que je soie liez
Se j'ai paieit lai bée ?
Faites amin, cant il vos siet,
J'ai plus loial trovée.

LXI.

An la tour m'an rirai,
Car je lo covant
Ma dame au cors gent
Cui amin je suis ;
5 Et elle est sans anui,
Je l'ainz leialment ;
Elle me fist tant adous kant g'i fui
Que tout mon vivant
Prisonniers an suis

LXII.

Je soloie estre jolis
Et joie mener ;
Si suis devenus pencis

Que n'i puis dureir.
5 Dieus puist mal doneir mes amins
Qui de joie m'ont partit et sevreit !
Il m'ont marieit malgreit mi,
Et por ceu vos pri qui ameis
C'an tel lais ne vos meteis ;
10 Je vos di de fi :
Qui feme ait a joie ait faillit.

LXIII.

(*Fol.* 247 *v*°)

Amours qui ait sor toz amans poissance,
M'ait mis en cuer une douce mambrance ;
S'an chanterai, Dieus ! dont k'elle m'avance :
Douce dame debonaire,
5 Merci, trop m'iestes contraire ;
Vostre amor m'ait mis l'ardure
Près dou cuer poignant et dure.
C'est mervelle kant je dure,
Car trop griez poinnes andure,
10 Et trop mal me mainne.
Dame soverainne,
Cortoise et gente,
Vostre amor m'atalente ;
Cuers mignos,
15 Je n'ai repous,
Ne dire n'oz
Lou mal que porte,
Qui

D'amer halt.
20 Ce pitiet ne vos assaut,
Je suis mors, coment qui lot,
Autant valt !

LXIV.

D'une fine amour sans fauceir !
Amerai je sans vilonie ;
Au Dieu d'amor m'irai clameir
D'une fine amour sans fauceir ;
5 Des mesdixans qui sont ameir,
Se il li plait, qu'il les ocie !
D'une fine amour sans fauceir
Amerai je sans vilonie.

LXV.

Por Dieu, dame, ne m'oblieis,
Si fereis vostre cortoisie ;
Je vos aim bien en loiaulteit :
Por Dieu, dame, ne m'oblieiz.
5 Je met cuer, cors sans fauceteit
Dou tout en tout en vo(s) bailie :
Por Dieu, Dame, ne m'oblieis,
Si fereis vostre cortoisie.

LXVI.

J'ai ameit bien sans fauceir
Damoiselle de grant valour

Qui me vuelt congié doneir
Dont je n'ai a cuer poour.
5 Si n'an puis mon cuer osteir
De li servir neut et jor.
J'ai ameit bien sans fauceir
Damoiselle de grant valour
Qui me fait mon cuer trembleir,
10 Cant je pance a sai dousour;
Si an suis desconforteis,
Quant ne puis avoir s'amour.
J'ai ameit bien sans faceir.

LXVII.

Qui loialment vuelt ameir,
Il doit haïr vilonie
Et cortoisie moustreir,
Qui loialment vuelt ameir;
5 Car amors ne vuelt clameir
Vilains cuer de sa maisnie ;
Qui loialment vuelt ameir,
Il doit hayr vilonie.

LXVIII.

J'ai mis mes eus an esgart
Por jolie amor avoir;
Se n'ai lou cuer plus gaillairt,
J'ai mis mes euz an esgairt.
5 Il ne furent pais cowairs,

Ains ont pris a lor voloir :
J'ai mis mes eus an esgairt
Por jolie amour avoir.

LXIX.

(*Fol.* 248 r°)

Voi t'an lai qui n'aimme mie,
Voi t'an lai ;
N'est pais de no(s) compaignie,
Voi t'an lai qui n'aimme mie,
Ne jai nuns jor de sa vie
N'an serait ;
Voi t'an lai qui n'aimme mie.

LXX.

En riant, cuer dous,
Jointe[s] mains vos prie
K'aie vostre amour,
En riant, cuer dous :
Onkes anver vos
Ne pansai folie ;
En riant, cuer dous,
Jointes mains vos prie.

LXXI.

En bone amor ai
Mon cuer mis,
Tant com je viv(e)rai,

En bone amor ai ;
5 Anvoixiés serai
Et jolis :
An bone amour ai
Mon cuer mis.

LXXII.

E Dex ! or ne voi je mies
Coment je puisse dureir ;
A vos m'an plain, douce amie,
Hé Dex ! or ne voi je mie.
5 Se pitiet ne vos maistrie,
Je suis mort sans recovreir :
Hé Dex ! or ne voi je mies
Coment je puxe durer.

LXXIII.

Dame, vos vairs oils me font
Sovent sopireir ;
Kant je remir vo(s) faisson,
Dame, vos vair oil me font.
5 Vo(s) bouchette, vo(s) ma[n]ton
M'ait au cuer navreit :
Dame, vos vairs eulz me font
Sovent sopireir.

LXXIV.

Qui me ferait droit d'amor, je m'an voil plaindre ;
Je proverai bien k'elles m'ont fait traïson ;

Fauce desloialz, vos mi soliez complaindre :
Qui me ferait droit d'amors, je m'an voil plaindre.
5 Et si me souliez ambracier et estraindre,
Et si me dixiez que vos n'amiez se moi non.
Qui me ferait droit d'amors, je m'an voil plaindre,
Je proverai bien k'elle[*s*] *m'ont fait traïxon.*

LXXV.

Tout mon vivant, servirai loialment amors
Car de li vient ma joie ;
Ne jamais ne meterai ma pancée aillors :
Tout mon vivant, servirai loialment amors.
5 Un dous espoir maintanrai bonement toz jors,
Partir ne m'an poroie ;
Tot mon vivant, servirai loialment amors,
Car de li vient ma joie.

LXXVI.

[*J*]*'ain la brunette sans orguel*
Ki est doucette ;
Dieus ! con ont bien choixi mi oil !
J'ain la brunette sans orguel.
5 N'est nuns ke m'an ostast mon veul
De lai tousette ;
J'ain la brunette sans orguel
Qui est doucette.

LXXVII.

(*Fol.* 248 *v*°)

Enmi ! dame, je vos ains,
Et vos me haiez ;
A vos meïsmes m'an plain ;
Enmi ! dame, je vos ainz.
5 Anquareiz ce je m'an faing,
Ainz que m'ocieiz.
Enmi ! dame, je vous ain,
Et vos me haieiz.

LXXVIII.

Per mes eus, lais ! mal mis me suis !
Dieus ! que trop les abandonai
Si fort que guarir n[e m'] an puis :
Par mes eus, lais ! mal mis me suis.
5 S'an ma dame pitiet ne truis,
Bien puis dire, mar l'acointai.
Par mes eus, lais ! mal mis me suis,
Dieus ! que trop les abandonnai !

LXXIX.

Dame debonaire,
Je me rans a vos ;
De cuer sanz meffaire
Je suis vostres tous.
5 Ne soiez contraire
De vostre amin dous ;

Dame debonaire,
Je me rans a vos.
Bonteit qui repaire
An cuer amerous
Me dont examplaire
D'ameir par amors.
Dame debonaire,
Je me rans a vos;
De cuer sans retraire,
Je suis vostre toz.

LXXX.

Por coi me regarde[nt] si oil,
Cant elle n'ait de moi merci ?
Diex ! c'est la riens dont plus me doil :
Por coi me regairde[nt] si oil ?
Je ne sofferroie a mon voil
K'elle feïst ces gais de mi :
Por coi me regairde[nt] si oil,
Cant elle n'ait de moi merci ?

LXXXI.

E mesdixans ! Dieus vos puixe honir
A tort m'aveis grevée !
Tollut m'aveis la riens ke plus desir :
E mesdixans ! Dex vos puxe honir !
Mais jai de lui [je] ne quier departir
Mon cuer ne ma pancée
E mesdixans ! Dex vos puxe honir !

Mais jai de lui je ne quier departir,
Mon cuer ne ma pancée !
10 *E mesdixans ! Dex vos puxe honir :*
A tort m'aveis grevée.

LXXXII.

Mespansans sont a mon preu
Cil qui m'ont doneit mari :
De mon amin font lor geu ;
Mespansans sont a mon preu.
5 Mais je lor promet et veu
Ke j'amerai mon amin.
Mespansans sont a mon preu
Cil qui m'ont doneit marit

LXXXIII.

E Dieus ! ke porai je faire ?
De mon cuer n'ai pas :
Je l'ai donei sans retraire,
E Dieus ! ke porai je faire
5 A m'amie debonaire
Ke n'ain mie a gais ?
E Dieus ! ke porai je faire ?
De mon cuer n'ai pas.

LXXXIV.

Amors ne m'ont pas guerpi,
Ains mi destraigne[nt] forment,
Dieus ! avrai je jai merci ?

Amors ne m'ont pas guerpi.
5 C'ele n'ait pitiet de mi,
Por li morrai bonement :
Amors ne m'ont pas guerpi,
Ains me destraigne[nt] forment.

LXXXV.

(*Fol.* 249 *r*°)

Dame, cui je ne puis veoir,
Toz suix vostre sans desevoir ;
Servi vos ai a mon pooir,
Dame, cui je ne puis veoir.
5 A jointe[s] mains merci vos proi
Ke pitiet vous praigne de moi,
Dame, cui je ne puis veoir,
Toz suis vostre sans desevoir.

LXXXVI.

Il i ait vraie ochoison,
Par amors lou di :
Vos simple eulz vairs leuchet m'ont saixi ;
D'un dous ris me fit lou don,
5 *Il i ait vraie oquison.*
J'avroie biau(s) gueredon
S'an dixoit [de] mi :
J'ai ami saidet, gai et joli.
Il i ait vraie oquison
10 *Par amors lou di ;*
Vos simple eulz vairs [*leuchet*] *m'ont saixit.*

LXXXVII.

Dame bone et saige,
Avrai je secors ?
Vos simple visaige,
Dame bone et saige,
Me fait par usaige
Ameir par amors ;
Dame, bone et saige,
Me fait par usaige
Ameir par amors ;
Dame bone et saige,
Avrai je secors ?

LXXXVIII.

J'ains dame jolie,
S'an suix plus jolis.
Gens plainne d'anvie,
J'ain dame jolie,
Vos ne savreis mie
Cui je suis ami :
J'ain dame joli(v)e,
S'an suix plus jolis.

LXXXIX.

Por mon tans useir liéement,
Amors m'ont de toz biens garni,
Car j'ain dame, s'atant merci ;

An li servir mes cuers s'antant,
Por mon tans user liéement ;
Car quant je remir son cor gent,
Qui doit plaire a millor de mi,
Lors sont tuit mi malz en obli ;
Por mon tens useir liéement,
Amors m'ont de tous biens garni,
Car j'ain dame, s'atent merci.

XC.

Tant con je fu dezirouse,
Je n'o point d'amin ;
Or l'ai : s'an suis dedaignouze.
Belle et bone et graciouze,
N'em oblieiz mi.
Tant com je fu dezirouse
Je n'o point d'amin.
Se ver moi n'estes pitouze,
Je dirai : « Enmi !
J'ai perdu vie amerouse ! »
Tant con je fu dezirouse,
Jo n'o point d'amin ;
Or l'ai : s'an suis dedaignouze.

XCI.

Lonc tens servi ai sans avoir merci
Celle por cui je san griez malz plaisans ;
Li dous espoir le me fait dire ainsi :

Lonc tens servi ai sans avoir merci.
Onques n'an vo mon voloir amainrir,
5 Mais li panceirs me tient gais et joians.
Lonc tans servi ai sans avoir merci
Celle por cui je san griez malz plaisans.

XCII.

Ancor un chaipelet ai
Ke fut m'amie ;
Doneiz me fut de cuer gai.
Ancor un chaipelet ai ;
5 Por s'amour lou garderai
Toute mai vie ;
Ancor un chaipelet ai
Que fut m'amie.

XCIII.

(*Fol.* 249 *v*°)

J'ai ameit et amerai
Trestout les jours de ma vie,
Et plus jolive an serai.
J'ai bel amin cointe et gai ;
5 *J'ai ameit et amerai.*
Il m'aimme, de fi lou sai :
Il ait droit, je suis s'amie,
Et loialtei li ferai.
J'ai ameit et amerai

10 *Trestout les jors de ma vie,*
Et plus jolive an serai.

XCIV.

J'ai ameit, plus n'amerai,
Ke loiaulteit est faillie
Vers ma dame, bien lou sai,
Jamais ne m'i fierai :
5 *J'ai ameit, plus n'amerai.*
Folz est hons qui ait cuer vrai
Qui en teil feme se fie;
Et portant m'an retrairai.
J'ai ameit, plus n'amerai,
10 *Ke loialteis est faillie*
Vers ma dame, bien lou sai.

XCV.

Trés douce dame, aiez de moi merci,
Car an chantant mes fins cuers vos an proie,
Et je serai vostre loialz amins;
Trés douce dame, aiez de moi mercit.
5 De vos me vient un dous espoir.....
Qui me soustient, si an vivrai a joie :
Trés douce dame, aiez de moi mercit,
Car an chantant mes fins cuers vos an proie.

XCVI.

Po me mervaille se face m'ait faillit ;

Son dovoir fait dont moins ameir la doie ;
Mais ne m'an chaut : moi n'ait troveit failli :
Poc me mervel ce fauce m'ait failli(e).
5 Servie l'ai c'onkes n'an defailli,
Or m'ait juweit de la boute corroie.
Pou me mervail se fauce m'ait faillit ;
Son dovoir fait, dont moins ameir lai doie.

XCVII.

Dame, se vos voleis m'amour,
Je voil estre de vos ameiz,
Ou autrement, bien sachiés vos,
Je ne quier jai a vos panceir,
5 Ke par les sains sacrement Dei
Je ne suis pais de vos jalous.
Se vous ne m'ameis, ne je vous,
Si m'an ai mout reconfortei,
Ke de Deu soit il craventeis
10 Ke jamais neut an vaillerait !
Pendus soit il qui l'estorait :
Cest mestier trop est perillous :
Trop i soffre on poinne et dolour.
Je ne puis la riotte :
15 *Dame, ce vos voleiz m'amor,*
Si me doneiz la vostre.

XCVIII.

Lai merci Deu, j'ai ataint
Lai ou je voloie ;

J'en ai lou vis paile et taint ;
La merci Deu, j'ai ataint.
Je ne sai c'elle s'an plaint,
Mais j'an ris de joie.
Lai merci Deu, j'ai ataint
Lai ou je voloie.

XCIX.

(*Fol.* 250 r^{a})

Mes cuers aimme, et si ne daigne
Dire c'amours lou destraigne ;
Trop me dout de tricherie :
Mes cuers aimme et si ne daigne.
Et pour ceu ne remaint mie
Ke il ne soffre grant poinne :
Mes cuers ainme, et si ne daigne
Dire c'amours lou destraigne.

C.

Jai ne lairai por mon mari ne die
Li miens amins jeut aneut aveucke moi ;
Je li dis bien ainz qu'il m'eüt plevie :
Jai ne lairai por mon marit ne die.
C'il me batoit ne faixoit vilonie,
Il seroit cous, et si lou comparroit.
Jai ne lairai por mon marit ne die
Li miens amins jeut aneut avecque moi.

CI.

Puez c'a vos ai faillit, brunete,
Jamais autre n'amerai ;
Je vos ainz d'une amour doucette,
Puez c'a vos ai failli, brunette.
5 A Dieu vos comant, amiette,
Bien croi c'a partir morrai.
Puez c'a vous ai faillit, brunette,
Jamais autre m'amerai.

MANUSCRIT LA CLAYETTE

(PARIS, BIBL. DE L'ARSENAL 6361.)

III[1].

(*Page* 732)

Mot loiaument
L'ai refusée que j'aim tant !
Desir
Me fait chanter
5 En folie ;
Mès s'amor je ne puis souffrir,
Quant toute clergie
De Paris ne puet noter
Ne escrivre toz les maus
10 Et les doulours
Que mi fait avoir m'amie.

1. Les nombreux numéros qui manquent ici dans la série des pièces du ms. La Clayette se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans le chansonnier de Montpellier, et ont été publiées dans le premier recueil de ce volume. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

IV.

Se longuement ai de m'amie
En poour esté,
Amors par sa seignorie
M'a del tout aseüré ;
5 Car tant lonc tans l'ai servie
Cum cele qui m'est a gré ;
Sens merci m'a mandé
Qu'ele sera m'amie.

XXVIII.

(*Page* 745)

De la virge Katerine chantera(i)
Chascun qui en Jhesucrist fiance a ;
Quant la virge en Dié si grant grace trouva
Que nus mas, ne loing ne près, tele ne l'avra.
5 Tant l'ama que les trois corones a
Que il destina.
Par desus le comum bien chaün douna
Qui sauvez sera,
Car la foi Dieu preescha,
10 Son cors de pechié garda ;
En martyre devia.
Pour ce qu'elle sermona
Et vie d'angle mena,
Nostre Sires l'enporta
15 Par ses angles, ou mont ou il bailla
La sainte loi qu'il dona

A ceus ou tant de bien a.
Tant m'otroist!
Se vous me demandez pour quoi
20 Je ai si grant foi,
A mon cuer le demandez, ne mie a moi.

XXIX.

Quant froidure trait a fin
Encontre la seson,
Que chantent en leur latin
Par bois cil oiseillon,
5 Et verdissent cil gardin,
Lors si [est bien] raison
Que je chant de cuer trés fin,
Quar j'ai bone achoison,
Quant cele por qui je chant
10 M'a donée s'amour :
Bouche o grant savour
Plaine de douçour,
Euz vers, face vermeilleite
De fresche coulor.
15 Sor sa mamelette(s)
Durete(s),
Blanche com flour,
Sa crinete
A sorete ;
20 Ne fu tainte
Ne painte.
Nule chose n'est portraite

Com cele est por qui je chant.
Diex ! je l'aim tant,
N'i puis durer.
Bien sai
Que mourra[i].
Diex ! que li dira[i] ?
Ne puis endurer
Les maus que soufferz ai :
Ja trop mi fait comparer.
J'ai beü du basme amer
Dont Tristrans morut.
Ja ne sai combien vivrai
Forz tant sanz plus
Com li plaira.

XXXVII.

(*Page* 749)

Ce fu en trés douz tens de mai
Que de cuer gai
Vont cil oiseillon chantant.
En un vergier, pour lour chant
Oïr, m'en entrai ;
Tant que, lais ! regardai
En ce jardin,
Desoz un pin
Bien ramé,
Pucele de grant biauté.
Longuement out escouté
Trestouz ces oisselons chantant

La douce, la bele au vis cler!
Mielz l'en regarde : visage a bien coulouré,
15 Cors out grailet
Et chief blondet
Menuement recercelé ;
Bien sont si sourcil formé ;
Si oeil sont verz et riant,
20 Bouche petite et bien plaisant
Plus blanche que flor de glai :
En lui riens mal fait ne sai(t).
Toute mist s'entension
Diex en la bele façon ;
25 Ne porroie mie aconter
Ne reconter
Sanz mesconter
Les biens qui sont en lui.
Puis a chanté a haut cri :
30 *Diex me doint loial ami,*
Se je l'ai deservi !
Toz les oisiax maintenant
Ont en pais lessié leur chant
Et entour li sont asis :
35 Le rosignol saut tantost avant li,
A s'amor requis :
« Dame en qui touz biens est mis
Et valour,
Pour qui sui en grant esmai,
40 Plaine de grant douçour,
Ocis ! sachiez qu'en morrai,
Se je n'ai vostre amour ? »

XLVI.

(*Page* 755)

Amours mi font rejoïr
Et mon fin cuer esbaudir;
Si chanterai, que plus ne m'en puis tenir,
Quant cele que tant desir
5 M'a s'amour dounée,
Car je l'ain sanz repentir
Ne si ne m'en puis tenir,
Car trop lonc[tans] l'ai amée.
Quant remir sa fresche coulour
10 Et sa bele bouche de savour,
S'en sui plus jolis
Et en mon cuer m'en resjois;
Quant touz jourz eire ses amis
Et ele est moie a touz diz,
15 S'avrai ma joie a mon devis,
Car je n'ai aillours pensée
Ne ja n'avrai, ce m'est vis:
Ces euz rianz et son trés douz cler vis
Ai en mon fin cuer assis:
20 Bien doi es[tre] jolis
Quant tel amour ai trouvée.

XLVIII.

(*Page* 756)

Par main s'est levée
La bele Maros

Qui sanz amor n'est mie ;
Si s'en est alée
5 Tote sole au bos
Nus piés et deslacie.
Lors s'est escriée :
« Mes amis mignos
Qui m'a en sa baillie
10 Deüst ore flors cueillir
Et un chapelet bastir
A mes biaus cheveus tenir !
S'en fusse pluz jolie ! »
Lors l'a choisi, s'est saillie :
15 « Bien viegne, » fait il, « m'amie
Que je tant desir
A tenir
Soz le raim ;
Mignotement la voi venir
20 Cele cui j'aim. »

XLIX.

(*Page* 757)

Trés douce pensée
Qui tant m'a grevé
Et grief desirrée
Cui j'ai tant amé,
5 M'a si tost amblé
Ma joie et mon soulaz,
Que je ne sai que je faz.
Mès Dieu m'a asené,
Car touse ai trouvée,

10 Liant eschalaz :
Unques d'el n'i ot parlé,
Mès souz moi l'ai getée,
Et quant j'oi le jeu finé,
S'a di(s)t or : « Avez mout conquesté
15 Qui m'avez destourbée ? »
Je li dis : « Ensi n'est pas ;
Bele, si vos vient a gré,
J'abat(e)rai le bois ramé
Tout a mes braz ! »

LIV.

(*Page* 759)

Chascuns dist que je foloi(e),
Mès nus ne[l] set miez de moi.
Se novel[e] amours m'a pris,
Repris
5 N'en doi estre ne lediz,
Ainz doi avoir los et pris,
Quant je faz a son talent ;
Que d'amer si loialment
Ne fui onques si seurpris,
10 N'après moi nus ne sera.
Li douz regarz de la bele m'ocirra.

LV.

Se j'ai amé folement,
Amors en prent venjement,
Qu'ele en son piege m'a mis

Grevement,
5 Si qu'a soi m'a detenu
Que ne puis avoir talent
D'amours lessier ne la gent,
Car c'est la rose et li lis
Deseur toz autres païs.
10 Si me tendrai sagement.
Se j'ai amé folement,
Sages sui, si m'en repent.

LXII.

(*Page* 763)

Cil qui aime, et si n'est a soi,
Fait trop a blasmer ;
Tout mi voudr[o]it doner
Amours, se je fuse a moi ;
5 Mès j'ai qui tant mi chast(o)ie
Que n'i ose aler :
A moi ne sui je mie,
Quant je n'ose amer.

LXIII.

Quant chantent oisiaus tant seri
Seur le gaut folli,
Lors m'est d'un solaz membré
Que j'ai adès esperé.
5 Mès a tart vient l'esperance,
Que unques en mon aage
Ne joï d'amors, fors qu'en pensé.

MANUSCRIT DU ROI

(PARIS, BIBL. NAT., FR. 844.)

I.

(*Fol.* 205 *a*)

1° Onques n'amai tant con je fui amée,
Or m'en repent s'il me peüst valoir
Qu'amors m'avoit au meillor assenée
Por tot deduit et tote joie avoir
5 Et al pluz bel de toute la contrée ;
Maiz or a il autrui s'amor donée
Qui volentiers l'a a soi retenu.
Lasse ! por coi sui je de mere née ?
Par mon orgueill ai mon ami perdu !

2° SANCTE GERMANE.

III [1].

(*Fol.* 205 *b*)

1° D'amor trop lontaine
N'atent nul confort

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces du ms. du

Ne soulaz ne deport,
Car puis c'on n'i puet aler
5 A son voloir ne parler,
Assez i pert on sa paine;
Maiz a l'amor prochaine
M'acort
Nonporquant, et s'ai je tort,
10 Qu'adès m'a cruel samblant moustré
Et a son voloir me maine,
Et doucement m'a navré
Au cuer de crueuz saïetes.
Gardez bien vos amoretes :
15 Les moies m'ont mort.

2° MANERE.

V.

(Fol. 205 c)

1° Au departir plorer la vi
La pluz envoisie qui onques nasqui.
Quant me regarda,
Mon cuer tresperça
5 Près que par mi,
Et doucement sospira
De cuer assoupli
Qu'en proiant merci

Roi se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans d'autres mss. et ont été publiées antérieurement, soit dans le premier, soit dans le second volume de ce recueil. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

Li cuers me failli,
10 Et tot voiant li
Toz pasmez cheï ;
Ne me respondi,
Mais de grant pitié plora :
Ainc puis mes cuers ne l'oublia.

2° DOCEBIT.

VIII.

(*Fol.* 206 *a*)

1° Main s'est levée Aelis
Qui tot son cuer en delis
A mis
Et en faire joie :
5 Sole tient sa voie
Lés un plaisseïs.
La chantoit une malvis
Qui mout a envis
A por li ses chans fenis.
10 Quant ele souz la ramée
Ot haut chanté,
En une douce pensée
I jut a ma volenté.

2° (*Manque*).

IX.

1° Hui matin a la jornée
Me levai ;
Chevauchai aval la prée.

Truis pastore desfublée
5 Cueillant glai ;
Bele fu et colorée,
Cortoise, sage et senée ;
S'ot le cuer gai.
Vers li tig mon oirre,
10 Si la saluai :
« Bele, buer fussiez vos née !
Venez ent en ma contrée,
Je vos amerai :
Vos serez mout bien luiée,
15 De novel vos vestirai.
— Biauz douz sire, non ferai.
J'en ai un que pluz chier ai. »

2° NOSTRUM.

X.

(*Fol.* 206 *b*)

1° Au douz tanz seri
Que pré sunt flori,
Que n'est mais nois ne gelée,
Qu'oiseillon par la ramée
5 Sunt si resbaudi,
Levai me une matinée.
Ma voie acueilli
Lés un bois par mi la prée
Por metre en oubli
10 Le mal qui me destraint si,
Que trai por celi

Qui j'ai de fin cuer amée,
N'ainc ne li failli.
S'or n'en a merci.
15 J'ai m'amor donée
Cele qui m'a trahi.

2° ET TENUERUNT.

XII.

(*Fol.* 206 *c*)

1° Quant revient et foille et flors
Contre la douçor d'esté,
Dex! adonc me sovient d'amors
Qui m'a toz jors
5 Cortoise et douce esté;
Mout aim son secors
Qu'a ma volenté
M'aliege de mes dolors:
Molt en vient biens et honors
10 D'estre a son gré.

2° (*Manque*).

XVI.

(*Fol.* 207 *a*).

1° A la rousée au serain
Vait Maros a la fontaine;
Cil qui por s'amor se paine
Sel et cresson et bis pain
5 Aporté ot.

Et ele commence a plain,
Qui ert de joie plaine
Por ce que par la main maine
Son ami mignot :
10 *Mignotement l'en maine*
Robins Marot.

2° AB INSURGENTIBUS.

XVII.

(*Fol.* 207 *b*)

1° De la ville issoit pensant
Par un matin
Maros; si voit la devant
Passer Robin.
5 A sa vois qu'ele ot doucete
Li dit en chantant :
« Alez moi contratendant,
Je sui vostre amiete. »

2° (*Manque*).

XVIII.

1° A la vile une vieille a
Qui prent mari,
Cui amie as noces va
Grant route od li.
5 Oiant toz ceus qui sunt la
Commença a haut cri :
« Je vois as noces mon ami;

Pluz dolante de moi n'i va ! »

2° MANERE.

XXI.

(*Fol.* 207 *d*)

1° *Nus ne set les maus s'il n'aimme*
Ou s'il n'a amé ;
Maiz n'ai volenté
De partir ent au paraler,
Je les sent les trés douz maus d'amer !

2° REGNAT.

XXIII.

(*Fol.* 208 *a*)

1° Amors m'a asseüré
De gent secors,
Qu'a cele m'a assené
Qui est la flors
5 Et li estandars d'onors ;
Car cortoisie et valors
Erent banies, ce croi,
Quant el les retint a soi ;
Et puisque si haut don doi
10 D'amors avoir, a toz jors
A li m'otroi ;
Ja ne partirai d'amors
Ne bone amors de moi.

2° AMORIS.

XXV.

(*Fol.* 208 *c*)

1° Robins a la vile va,
S'a Marot encontrée
Qui ert retornée
Por ce que compaignon n'a.
5 « Cil qui tant vos a amée, »
Dit Robins, « vos i menra ».
Dist cele : « On le set pieça ;
S'en dout estre blasmée !
Nonporquant mal ait qui ja
10 Por lor dit le laissera !
Alez bien, amors nos conduira ! »

2° STYRPS JESSÉ.

XXVI.

1° Avec tel Marot i a
Pastoriaus estre voudroie,
Qu'il n'est nule si grant joie
Por cui je changasse ja
5 Sa compaignie por rien,
S'a ma volenté l'avoie
Qu'avec autrui n'ameroie
Le tresor u [il] convient
Tant de tirlot
10 Con un petitet de bien
Avec Marot.

2° MANERE.

XXVII.

(*Fol.* 208 *d*)

1° Hé ! douce dame, por coi
Vos celez vos pluz vers moi
Que vers toz?
Quar il m'est vis, as amoros
5 Regars que faire vos voi,
Que vos cuers soit de moi jalous ;
Et se vos m'amez, biauz cuers douz,
Tant con je croi,
Dites, je vos en proi :
10 *Je sent les maus d'amer por vos :*
Sentez les vos por moi ?

2° Et sperabit.

XXVIII.

1° L'autrier en mai
Par la douçor d'esté,
Main me levai
Et alai
5 Entre un bois et un pré.
La ai trové
Robin en grant esmai,
Et je li ai
Son estre demandé :
10 « Sire, » fait il, « ja ne vos iert celé ;
Marot amai
Et proiai,

Mais el m'a refusé ;
S'ele ne m'aime, mar vi sa biauté. »

2° TANQUAM.

XXIX.

(*Fol.* 209 *a*)

1° Onques ne m'osai
Por rienz qui fust née
Vers ma douce dame descovrir,
Tant l'ai adès doutée !
5 Si cuit bien et sai
Que je perdrai por paor de faillir
La rienz que je pluz desir.
Por tant puis morir ;
Ja ne li dirai,
10 *Ma trés douce dame, les douz maus que j'ai.*

2° VIRGO.

XXX.

1° Se ma dame veut prendre en gré
Ce que je l'ai adès servi,
Ja ne quier que me soit meri
Fors que sa bone volenté
5 Me doint : si me tieg por guari ;
Qu'assez m'a la bele doné,
S'ele me tient a son ami.

2° NOBIS.

XXXI.

(*Fol.* 209 *b*)

1° Alez cointement,
Car je vueill amer
Et talens m'en prent ;
Que bien en doit avoir talent
5 Qui si bele amie a.
S'ele le deigne escouter,
Ja mar l'aint ele autrement
Endroit moi, di je que ja
Li cointoiers ne faudra.
10 *Dex ! ensi va qui aime,*
Ensi va !

2° PERLUSTRAVIT.

XXXII.

1° Je n'amerai autrui que vos,
Bele trés douce amie,
3 Ainz vos vueill honorer toz jors
Et tenir compaignie,
S'en vos ne remaint l'amors.

2° PRO PATRIBUS.

XXXIII.

(*Fol.* 209 *c*)

1° M'amie a douté
Que ne l'entroublie ;

Si m'en a mandé
Mos de jalousie,
5 Maiz par Dé
Se j'ai demoré
A veoir m'amie,
N'est pas a mon gré.

2° DOMINO.

XXXIV.

1° Mainte dame est desperée
De loial amor avoir,
Maiz je l'ai sanz decevoir
A ma volenté trovée.
5 Si sai de voir
Qu'il ne m'en puet mescheoir :
Haute amor ai qui m'agrée.

2° JOHANNE.

XXXV.

(*Fol.* 209 *d*)

1° *Mieuz vueill sentir les maus d'amer*
Que faillir a amie.

2° ALLELUIA.

XXXVI.

1° *Renvoisiement i vois a mon ami :*
Ensin doit on aler a son ami.

2° HODIE.

XXXVII.

1° Ja ne mi marierai,
Maiz par amors amerai ;
Ne vos mariez mie,
Tenez vous ensi.

2° AMORIS.

XXXVIII.

1° *A vous pens, bele douce amie,*
De cuer vrai.

2° PROPTER VERITATEM.

XXXIX.

1° A vos vieg, chevalier sire,
Del pié me traiez l'espine ;
3 El sentier d'amors l'ai prise,
S'en sui malade :
S'on ne la me trait, ja morrai, lasse.

2° ET FLORE.

XL.

(*Fol.* 210 *a*)

1° Liez est cil qui el païs va
Ou il a bele amie,
3 Quant ne l'a veüe pieça.
Si bone compaignie

Ne puet nus avoir con il i a.

2° DOCEBIT.

XLI.

1° J'ai fait ami a mon chois
Preu et sage et cortois;
Si me tient por amie,
S'alongera ma vie.

2° GAUDETE.

MANUSCRIT CANGÉ

(PARIS, BIBL. NAT., FR. 845.)

II [1].

(*Fol.* 184 *c*)

Hé amors, morrai je?
Qui l'a deservi?
Li regarz que fis vers li,
Qui m'ont mis en tel usage.
5 Tant me plot quant je la vi,
Car je l'aim a heritage
Sanz avoir merci.

III.

Trés haute amor jolie
Mi fet sospirer

1. Les quelques numéros qui manquent ici dans la série des pièces de ce ms. Cangé se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans le chansonnier d'Oxford et ont été publiées au commencement de ce second volume du recueil. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

Et penser
A ma trés douce amie,
5 Qui m'a si en sa baillie
Que ja n'en istrai,
Ançois i morrai ;
Mès ce qu'ele est si taillie
A ouvrer par cortoisie
10 *Mi tient cointe et gai.*

IV.

(*Fol.* 184 *d*)

Hé Dex ! tant doucement
M'a pris bone amor :
Bele, a vos me rent ;
Vostre douz acointement
5 M'a mis en error.
Dès le premier jor
Que vos esgardai,
Mon cuer vos donai,
Car bien sai
10 Qu'el mont n'a meillor.
Por ce vos aim loiaument,
Mès trop destraingnanment
Me tient li maus que j'ai.

V.

(*Fol.* 190 *a*)

D'amors vient et de ma dame
Ce qui si me tient joli(s).

Quant je me parti de li,
En besant me conmanda
5 Doucement a Dé :
Son douz besier maintendra
Ma joliveté.

VII.

(*Fol.* 190 *b*)

Or ai ge trop demoré
Hors de la contrée
La ou j'ai mon cuer doné
Et ma desirrée,
5 N'onques ma loial pensée
Ne fu s'a ma dame non ;
Mès felon mi ont trop grevé :
Por ce n'i ai pas esté.
Trop redout l'apercevoir :
10 S'ai je bone volenté
De ma dame reveoir.

VIII.

(*Fol.* 190 *c*)

De vos vient li maus, amie,
Qui m'a près qu'ocis ;
Onques hon ne fu jolis
Si estrangement,
5 Car j'aim mon torment,
Et ma mort me senble vie.

Ce jolif talent
Me done amors qui m'afie
Bonement,
10 Que prouchainement
M'iert la dolour alegie
Que je sent.

IX.

(*Fol.* 190 *d*)

Aimi! li maus que j'ai
Mi fet penser
A trés loiaument amer
Ma dame de cuer verai,
5 A qui plesir je rendrai
Toz jorz merci,
Ne sai se ja jor l'avrai;
Li bons espoirs que g'i ai
Me tient joli.

X.

Quant plus sui loig de ma dame,
Plus mi destraint fine amor;
Mès tant m'en plest la dolor
4 Qu'en ce me reconfort,
Quant je sa valor recort,
Et je plus i pens souvent.

XI.

(*Fol.* 189 *a*)

Hé Dex ! que ferai,
Se cele ne m'aime
Ou mon cuer mis ai
Lige a son demaine ?
5 Trop sera vilaine,
Se pitié n'en a,
Car je l'aim pieça
Loiaument sanz faindre ;
La mort m'est prouchaine,
10 Se s'amor nen ai :
Bien sai que morrai
Se je n'ai merci.

XII.

(*Fol.* 189 *b*)

D'amors vient toute ma joie,
Et li trés douz maus que j'ai
Me tient adès cointe et gai.
S'a[i] talent que je revoie
5 Le gent cors et la façon
De li qui m'a en prison,
Car sanz li ne puis durer :
Si ne m'en doit nus blasmer.

XIV.

(Fol. 189 c)

Amoreusement languis
Por joie avoir;
Si ai volenté sanz pouoir
De plus grief torment souffrir
5 Et de recevoir.
Bien li devroit ce mouvoir
A alegement,
Et si la serf main et soir
De cuer verai.
10 Se ce n'est par son vouloir
Je morrai,
Car trop cruelment
Me tient li maus que j'ai.

CHANSONNIER NOAILLES

(PARIS, BIBL. NAT., FR. 12615.)

VII [1].

(Fol. 180 *r°)*

1° Hare ! hare ! hie !
Goudalier ont fait awan
D'Arras Escoterie,
Saint Andrie !
Hare ! hare ! godeman
Et hare ! druerie,
Caritate crie ;
Pour sainte Marie
Faites nous demie
10 De poumon et de fie !
Honie soit tel vie ;
Mais le vin sour lie

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces du chansonnier Noailles, se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans d'autres mss., et ont été publiées antérieurement, soit dans le premier, soit dans le second volume de ce recueil. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

Ne mespris je mie.
Or bevons a hie
15 De cest boin vin d'awan.

2° *(Manque).*

VIII.

1° *Balaan !*
Goudaliér ont bien awan
Lour tans pour le goudale
Ke chascuns embale,
5 Ke en sont engliskeman.
Quant il l'ont bien estale,
Demi lot a maille,
Pour çou i font lour taille ;
Si dient : « Bien le vaille ! »
10 Passions l'asaille !
Ele m'est trop male
K'en mes genous m'avale :
Mervelle ai ke chil Norman
N'em prendent le coraille,
Ki tant em boivent au goman !

2° BALAAM.

XI.

(Fol. 181 *r°)*

1° Dame, tous jors m'avés pramise joie
Quant je le vous queroie,
Car tout mon aé

Ai esté
En vous servir
A votre volenté,
Ne partir
Ne m'en vauroie
Pour soffrir,
Se ma proumesse i trovoie
Et mon desir,
A quoi j'ai tous jors baé :
Or le prenderoie en gré !

2° FLOS FILIUS.

XIII.

1° Bone amour sans trecherie
Servirai sans losengier
Et sans nule autre acointier,
Car jou ne vauroie mie
Mon deduit avoir entier,
S'en fust l'amours amenrie
.I. seul denier,
Mais acoler et baisier
Coiement avoir, et sa douce compaignie
Li requier ;
Lors seroit l'amours merie.

2° FLOS.

XIV.

(Fol. 181 v°)

1° Novellement m'a sospris
Novelle amours ki m'a pris
Et mis em prison
En cest païs,
5 Ne je ne puis estre amis
Se par li non,
Ke je n'ai nis hardement
De dire coment
A li m'abandon.

2° Et super.

XIX.

(Fol. 182 v°)

1° Je quidai mes maus celer
Et endurer,
Mais je n'i puis durer,
Ains morrai pour bien amer ;
5 Mais se m'en osaisse clamer
As fins amans ne[s] mostrer,
Granment alegaisse
Ma dolour, si me confortaisse
Des maus ke g'i truis,
10 Mais je ne puis
Ne cha ne la trover.

Diex ! assés mieus amaisse
K'en peüsse mon cuer destorner ;
Mais amors ne mi laisse.

2° IN SECULUM.

XX.

(*Fol.* 183 *r*°)

1° Ma loiaus pensée
M'a tous jors nuisi !
Douce amie, ma[r] vous vi.
Quant li mesdisant maudi
5 Vous ont acusée,
Ne l'avés pas deservi ;
A grant tort estes de mi blasmée.
Douce desirée,
Pour Dieu merchi,
10 Ne me metés en oubli
Pour riens ke aiés oï
Ne recoilli.
Beaus Dieus, donés li
Vengance aprestée.
15 Cançons acordée,
Car va, se li di
Ke loiaus pensée
Tient mon cuer joli.

2° IN SECULUM.

XXI.

1° Ne m'en blasmés pas, se je m'en duel
Assés plus ke je ne suel,
Car sospris
De la belle de haut pris
5 Sui et pris,
Ki mieus vaut ke ne la pris ;
Ce m'a sa bontés apris.
Si n'en doi estre repris
Ne blasmés puis le voil
10 Se simple, sans orgoill,
M'a d'amour le cuer espris :
Ja ne m'en iert pis ;
De çou sui je fis,
Ke se nul mal [n']en recoel,
15 *Tous les maus ke j'ai m'ont fait mi oel.*
2° DOCEBIT.

XXXIV.

(*Fol.* 183 *v*°)

1° Las ! je ne puis de mes amors joïr :
Vivre ou morir, je ne sai lequel faire ;
Se vif ensi, dont me convient languir,
Et se je muir, jamais si deboinaire
5 Ne si loial ne porra on veïr
Envers amours ki vers moi est contraire.
Tant est crueus, et s'a si douc viaire

Cele qui j'aim ki ne me velt merir
Les trés dous maus k'ele me fait soffrir ;
10 Et puis ke voi k'il m'en convient partir,
A cuer dolant m'en covenra retraire.

2° (*Manque*).

XXV.

(*Fol.* 184 *r*°)

1° *Mes cuers est emprisonés*
En trop cruel prison ;
Merchi, dame ki l'avés :
Mes cuers est emprisonés.
5 Amors, car l'en delivrés ;
S'en prendés raençon.
Mes cuers est emprisonés
En trop cruel prison.

2° Et pro suo.

XXVI.

1° *Ja n'avrés deduit de moi,*
Se je ne sui begine ;
3 Par la foi que je vous doi,
Ja n'avrés deduit,
Se je ne sui begine.

2° Seculum.

XXVII.

1° *J'ai mon cuer del tout abandouné*
A vous, ma douce amie ;
C'est la jus c'on dist ens mi le pré,
J'ai mon cuer del tou[t] abandoné.
5 Gieus et baus i avoit assamblé,
Quant rose est espanie.
J'ai mon cuer del tout abandouné
A vous, ma douce amie.

2° LETABITUR.

XXVIII.

(*Fol.* 184 *v*°)

1° *Ja n'ert nus bien assenés,*
S'amours ne li font aïe ;
C'est la jus ens mi les prés ;
Ja n'iert nus bien assenés.
5 Gieus et baus i a levés
Quant [la] rose est espanie :
Ja n'ert nus bien assenés,
S'amours ne li font aïe.

2° JUSTUS.

XXIX.

1° *Bien doit joie demener*
Chi[l] ki a son voloir a amie :
C'est la jus [qu'on dist en pré] ;

Bien doit [joie demener].
5 Jeus et baus [i a levé],
J'aim bien, et s'est ma joie faillie.
Bien doit joie demener
Cil ki a son voloir a amie.

2° IN DOMINO.

LII.

(*Fol.* 189 *r*°)

1° Duskes chi ai plus amors honourée
Ke nus autres cui ele ait esprové,
Et ele s'est si bien vers moi provée
K'ele m'a plus ke nul amant grevé.
5 Non a, car riens tant ne m'agrée
Com paine avoir puis k'a li vient a gré,
Se ja m'est guerredounée ;
Mais ja tant ne m'iert pour ma paine doné
K'assés plus ne m'ait costé.
10 *Nus ne sait les maus s'il n'aime,*
Ou s'il n'a aimé.

2° REGNAT.

LIII.

1° Belle, se vous ne m'amés,
Jamais joie mes cuers n'avra,
Ke d'amors ne d'amie
Ne quier joie avoir devant la

5 Ke, moi saiçant, soie amés
De ma mortel anemie.

2° NOBIS.

LIV.

1° Se j'ai amé folement,
Saiges sui si m'en repent,
Ke mains grieve la folours,
Quant ele est repentie
5 Ke s'ele est parsievie.
Si fait mal servir tous jours
Ki guerredon n'en atent.
C'est voirs ke j'en ai dolent
Le cuer, mais ma dolours
10 Est de tant alegie
C'om voit assés sovent
Ke chil ki plus loiaument
Aime, n'avra ja secors
Et molt en est de teus :
15 *Se j'ai foloié d'amours,*
Je ne sui mie seus.

2° HEC...

LV.

(*Fol.* 189 *v*°)

1° Ne sai ou confort prendrai,
Quant je ne puis trover
Ou i a voie france

Fors courous et esmai
Et fause covenance,
Et si ne m'en puis torner,
Teus est ma mescheance,
Ne d'aillours mieus aventurer
N'ai jou nule esperance,
Car toutes sont d'un assai :
C'est la fins k'ensi languirai,
Puis k'ele ne me veut amer.

2° ET TENUERUNT.

LIX.

(*Fol.* 190 *r*°)

1° *J'amaisse, mais je n'os amer*
Contre le los
De ceaus ki se sont entre mis,
Car bien sai par ceaus qui tramis
M'ont a .I. chasti
Par beaus mos,
Ke tant l'ont trové d'amer
Cil qui li siecles claime amis,
Et tant en ai oï
Chascun clamer
De çou que son cuer i a mis,
K'ami ne m'os laissier clamer,
Ne pour riens k'adès m'ait promis
Ne m'en os laissier ent[r]amer :
J'amaisse, mais je n'os amer.

2° MANSUETUDINEM.

LX.

(*Fol.* 190 *v*°)

1° *Se j'ai folloié d'amors,*
Je n'en sui mie seus,
Mais c'est .I. confors
Dont deus n'amenuise ne labours,
5 Ains est a paistre envious ;
Confors ne me samble prous
Ki de mal me deffent,
Mais il en est .I. dont preus vient et honours
Et par quoi je sui resors,
10 Ke se je n'ai folement
Erré com drois amourous,
Saiges sui, si me repent.

2° IN SECULUM.

LXI.

1° Douce dame et damoiselle,
N'en doutés ja k'en dekai
Soit amors pour lonc delai,
K'amors ne se renovelle
5 Pour douce saison de mai,
Ne n'enviesist quant il jelle,
Qu'en fin cuer loial et jai
Se norist com a mamelle
Vieus cuers porris : viés l'apelle,
10 Mais je mieus vis ai

Ke viés l'ait ki viés le claime,
K'amors est tos tans novelle
A cuer verai
Ki bien et loiaument aime.

2° (*Manque*).

LXVI.

(*Fol.* 191 *r*°)

1° C'est la jus par desous l'olive,
Je menrai ma trés douce amie :
Fontenelle i couroit serie.
4 *Or charolés ; je menrai*
Ma trés douce amie
Aval les prés.

2° QUIA COMCUPIVIT REX.

LXXIII.

(*Fol.* 192 *r*°)

1° *Aimmi ! aimmi ! aimmi Dieus !*
Amouretes m'ochient ;
Je ne me sai plaindre mieus,
Aimmi ! aimmi ! aimmi Dieus !
5 Si sui sospris d'uns vairs ieus,
Qui tout adès me rient.
Aimmi ! aimmi ! aimmi Dieus !
Amouretes m'ochient.

2° (*Manque*).

LXXIV.

1° Pour coillir la flour en mai
Juer m'en alai,
Quant belle Emmelot
En .I. pré seule trovai,
5 Ki son ami gai
Contratendot.
Gentement le saluai,
Maise le ne m'en dist mot,
Car Robin entroï ot
10 Ki chantoit d'amours .I. lai :
Fines amouretes ai
Ki ke me tiegne pour sot ;
O dorenlot,
J'ain Mahalot,
15 *Mais sa mere n'en set mot !*
2° DOCEBIT.

LXXV.

1° Li dous chans des oisellons
Ke j'ai oï
M'esmuet de faire cançon,
Mais trop me truis esbahi,
5 Car mains jai ne mains joli
Ne me vi,
Puis ke j'e[n]tendi raison,
Et si n'ai ocoison
Fors ke hors sui de prison,

10 Dieu merchi !
Car j'ai amours deguerpi
Ki ne m'ont fait se mal non
Dusk'a ci;
N'encoir n'en a nus joï,
15 Assés le set on,
Ke plus n'en ait mal senti,
Se Dieus ne l'en a gari,
Pour metre amours en oubli,
Ou s'il n'aime en traïson.

2° VIRGO.

LXXV.

(*Fol.* 192 *v*°)

1° Amours, ki tant iés amer,
Ki au morir m'a mis
Et vels ke je soie amis
Sans merci trover
5 Et sans pardon,
Ne ja n'aie guerredon,
Il m'est avis
Ke se de çou partis
Iere, c'onques de si fort prison
10 Pris hom n'eschapa,
Car ainc mais nus chaitis
Se je non
Tant ne vaut ne tant desira
Çou k'il ne peüst avoir,
15 Car je ne m'en puis movoir.

Si sai de voir
Ke ja biens ne m'en venra ;
Ains l'aim de tout mon pooir :
Dieus, li cuer me faura ja,
20 *Tant la desir veoir !*

2° PACEM.

LXXVII.

(*Fol.* 193 *r*°)

1° Lonc le rieu de la fontaine
Trovai Robin esplouré
Ki trop grant duel demenoit.
Je l'ai salué,
5 Mais il ne respondi mot,
Et quant il ot
Doucement alongé,
Alainé, sospiré,
S'a dit a loi d'ome iré :
10 « J'ai mis mon cuer en Márot !
Dieus, et si perc ma paine
Dieus, et si perc ma paine ! »

2° REGNAT.

LXXVIII.

1° L'autrier quant me chevaucoie
De Blason a Mirabel,
Pensoie,

Molt me fu bell,
5 En amour
Ke ja par moi n'ert fine a nul jour.
J'aim le comencement d'amour,
La fins m'en desagrée.
Si ne sai coment
10 Si mignotement
M'a navré
La belle ke nul mal ne sent.
Jamais ens ma vie,
Quoi ke nus en die,
15 Ne me plaindrai ;
Mais de ceaus dont j'ai envie
M'a asseguré.
Belle dame m'a mandé
K'ele sera m'amie.

2° PRO.....

LXXXII.

(Fol. 194 r°)

1° Mout ai longement amé
N'encoir ne sai qu'est amours,
Fors ke tous jours
Ai volenté
5 De celi servir a gré,
Dont tout li mal me sont sors,
Et se bien j'ai trové,
J'ai assés chier son secors
Achaté.

2° (*Manque*).

LXXXIII.

1° Dieus ! or ne vic jou piecha
La belle en qui j'ai tout mon cuer mis ;
Si est trop loins del païs
Mes cors, mais mes fins cuers i est ja.
5 Orendroit vauroie estre la,
Dieus ! Dé ! Dieus ! Dieus !
Ou j'ai mon fin cuer loial asis.

2° LOQUERETUR.

LXXXIV.

1° Quant se siet belle Ysabeaus,
Es vous venu devant li
Conte Guion son ami
Qui tant est beaus :
5 Se li proie a cuer mari ;
Ma douce dame loiaus,
Merci.

2° PROPTER VERITATEM.

LXXXVI.

(*Fol.* 194 *v*°)

1° D'amors sont engrant, tel les ont esprovées,
Et molt les ont blasmées ;
3 Mais onques ne les blasmai,
K'envers moi se sont provées

Mieus ke vers aus, bien le sai :
Fines amouretes ai trovées !

2° ET SUPER.

LXXXVIII.

1° Tout cil ki aiment valour
Doivent savoir
Ke nus ne puet sans amour
Noient valoir,
5 Car il s'en tient pour millour :
Si velt vivre par honour
A som pooir.

2° ADORABO. FLOS FILIUS EJUS.

LXXXIX.

(*Fol.* 195 *r*°)

1° C'est la jus en la roi prée,
Cele m'a s'amour dounée ;
3 La fontenele i sort clere.
Faus vilains, traiés en la ;
Cele m'a s'amour donnée
Ki mon cuer et mon cors a.

2° PRO PATRIBUS.

XC.

1° Chantés seri, Marot,
Vos amis revient ;

S'aporte .I. novel mot
De vous, car il covient
5 Ke je de çou chant et not,
Dont plus sovent me sovient,
Et je l'ai fait si mignot
Ke quant on l'ot,
Il demande c'on le lot.
10 *Dont chantés, belle, mignotement,*
Ke vos amis revient.

2° PROCEDAM VOS.

XCI.

1° *Cele m'a s'amour dounée*
Ki mon cuer et mon cors [*a*].

Mieus vient amours k'autres maus
K'autresi me morrie.

5 *Je vous ai tout mon cuer douné;*
Belle trés douce amie.

Je ne l'ai mie
Avoc moi mon cuer, ains l'a m'amie.

E Dieus ! E Dieus ! verrai je ja le jour
10 *Ke l'aie ens ma baillie.*

Ce m'ochist, quant je ne vous voi
Plus sovent, douce amie.

Cuers dous, ne m'obliés mie :
Se je ne vous voi sovent.

Dieus! li cuers me faura,
Ja tant la desir veoir !

Nus ne set mes maus s'il n'aime,
Ou s'il n'a amé.

J'aim belle damoiselle:
Mal ait ki mi nuira!

Je les senc, les trés dous maus d'amer !

Se j'osoie,
Je feroie ami.

2° ALLELUYA. HODIE. MARIA VIRGO. REGNAVIT.

XCII.

(*Fol.* 195 *v°*)

1° Je les ai tant quises
Les loiaus amours,
Et tant ai aprises
Joies et dolours,
5 Ke d'amours sui senée ;
Et si sui, Dieu merchi, bien amée.
Dès or ai jus mises
Toutes mes dolours.
Sui senée,
10 Et si sui, Dieu merchi, bien amée.
Dès or ai jus mises
Toutes mes pauours,
Car se j'ai desirée

Amours a maintenir a tous jors,
15 Or i sui assenée.

2° VITAM.

XCIII.

(*Fol.* 196 *r*°)

1° Quant de ma dame part
Après toutes douçours,
Si rafrescist ma dolours
K'a poi ne part;
5 Tant trait mes cuers cele part
Ke ne puis dire assés tart:
A *Dieu comanc je mes amours,*
Ki les me(s) gart.

2° EJUS.

XCV.

1° A grant joie
Chevaucoie
L'autrier lés .I. bois;
Si trovoie
5 Seule et coie
A mon cois
Pastourelle
Cointe et belle:
La vois
10 Sour mon ronchi norois.

2° (*Manque*).

XCVI.

(*Fol.* 196 *v*°)

1° Nus ne puet chanter
D'amours envoisiement,
Se boine amour n'a som penser
Entirement.
5 Pour çou chant joliement,
Car j'aim sans fauser
Et sans desevrer.
Tant com vivrai,
La servirai
10 De fin cuer en boine foi.
Pour çou ma dame proi
Jointes mains a cuer mari :
Noveletes amours,
Aiés de moi merchi.

2° In seculum.

XCVII.

1° Cuers jolis doit bien amer
Loiaument sans repentir,
Car on voit bien avenir
Ke cil ki ont lour penser
5 Em boine amour sans fauser
Sont joli et deboinaire,
Et de villonie faire
Se voelent adès garder :
Ja ne m'en quier desevrer,

10 Ains amerai loiaument
Par amours joliement.

2° (*Manque*).

XCVIII.

1° Amours et boine volentés
Me tiegnent gai.
Sans repentir vaurai
Servir la belle, a cui mon fin cuer douné
5 Ai entirement ;
A son comandement
Adès serai,
Ne ja pour mal ne pour dolour
De boine amour
10 Ne partirai,
Car j'ai espoir
De ma grant joie avoir ;
Pour k'atendrai
Merchi de celi
15 Ki me tient joli.

2° IN SECULUM.

MANUSCRIT

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE FR. 12786.

IV[1].

(*Fol.* 76 *r°*)

Vostre douz viaire cler
Fait por cuers enamorer
M'a saisi sanz moi grever
D'uns jolis maus a sentir.
Dame, grant desir
6 *Ai de faire vo plesir.*

Cil douz maus a endurer
Que chascuns doit desirrer
Mi semont de chant trover
Et de jolis devenir.
Dame, grant desir
12 *Ai de faire vo plesir.*

Bele et bone a esgarder,
De ce c'os a vos panser,

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces du ms., se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans d'autres mss., et ont été publiées antérieurement. Voyez, pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

Doi voz ieux merci crier
Qui m'en ont fait enhardir.
Dame, grant desir
18 *Ai de faire vo(z) piesir.*

V.

(*Fol.* 76 *v*°)

En demorant vueil mon chant retraire,
Ce me font amoretes
Car je ne m'en puis taire,
Car trop mi sont doucetes ;
5 Et quant je remir plus son viaire,
Certes plus mi sont sadetes.
Or doint Dieus qui m'i paire,
Qu'amors ai jolietes.

VI.

Si ait Dieus m'ame
Com je vos aing, dame,
Sanz decevoir,
Ne n'ai nul desir
5 Fors que de vos servir,
N'autre ne quier avoir.
C'est la jus, la jus desouz la coudroie.
A vos, douce dame, mes cuers s'otroie.
Une fontenele i sourdoit coie :
10 De moi retraire
De la deboneire
N'ai nul voloir.

VII.

(*Fol.* 77 *r*°)

Je ne [*li*] *deffendrai mie*
Qu'il ne m'aint,
Et si ne l'amerai mie.
Tieus dit : « [Je] vous aing, [a]mie, »
5 Qui se faint;
Je ne li deffendrai mie.
Mainte dame est engignie
Par tel plaint :
Cele est fole qui s'i fie.
10 *Je ne li deffendrai mie*
Qu'il ne m'aint,
Et si ne l'amerai mie.

VIII.

Amours soit perdues :
Seulete demour ;
Il n'en est mès nules :
Amors sont perdues.
5 Jes ai maintenues
Jusqu'a icest jour ;
Amors sont perdues :
Seulete demour.

IX.

Ainssi doit on aler
A son ami,

Don fait [le] deporter,
Ainssi doit on aler
Baisier et acoler,
Pour voir le di.
Ainssi doit on aler
A son ami.

X.

(*Fol.* 77 *v*°)

Bonne amourete
Mi tient gay ;
Ma compaignete,
Bone amorete,
Ma chançonete
Vos dirai ;
Bone amourete
Mi tient gay.

XI.

Or n'i serai plus amiete,
Robin, trop ai demoré ;
Ains prendrai ou bois violete :
Or n'i serai plus amiete.
Je ferai, si amie a fete,
Autresi ma volanté :
Or n'i serai plus amiete,
Robin, trop ai demoré.

XII.

Or ai ge trop dormi :
On m'a m'amie amblée.
S'ont fait mi anemi ;
Or ai je trop dormi.
5 Mielz amasse estre ocis
Au tranchant de m'espée.
Or ai je trop dormi :
On m'a m'amie amblée.

XIII.

Vous arez la druerie,
Amis, de moi,
Ce que mes mariz n'a mie.
Vos l'avez bien deservie
5 En bone foi ;
Vos arez la druerie.
Mesdissant sont en envie
Et main et soir
Por nos faire vilonie.
10 *Vous arez la druerie,*
Amis, de moi,
Ce que mes mariz n'a mie.

XIV.

(*Fol.* 78 *r*°)

Amours et ma dame aussi,
Jointes mains vos cri merci !

Vostre grant biauté mar vi,
Amors, et ma dame aussi :
Onques puis que la choisi,
N'oi pansée fors a li.
Amours, et ma dame aussi,
Jointes mains vos cri merci.

XV.

J'ai un pansé amorous
Qui me tient joli.
Ma dame, il me vient de vous :
J'ai .I. pansé amorous.
Bien sai que vostre sui touz ;
Amors en merci.
J'ai un pansé amorous
Qui me tient joli.

XVI.

Hareu ! je ne cuidai mie
Qu'amors feïst mal !
Dame, jointes mains vos prie —
Hareu ! je ne cuidai mie —
Pour Dieu, que n'ociez mie
Vostre ami loial !
Hareu ! je ne cuidai mie
Qu'amors feïst mal !

XVIII.

(*Fol.* 78 *v*°)

Hé ! biaus cuers douz,
A vous sont mi panser ;
Je pens a vous,
Hé ! biaus cuers douz.
Ne nuit ne jour sanz vous
Ne puis durer.
Hé ! biaus cuers douz,
A vous sont mi panser.

XIX.

Toute seule passerai le vert boscage,
Puis que compaignie n'ai ;
Se j'ai perdu mon ami par mon outrage,
Toute seule passerai le vert boscage.
Je li ferai asavoir par .I. mesage
Que je li amenderai.
Toute seule passerai le vert boscage,
Puis que compaignie n'ai.

XX.

Dieus ! comant porroie
Sanz cele durer
Qui me tient a joie ?
Ele est simple et coie ;
Deus ! comant porroie ?

Ne m'en partiroie
Pour les ieus crever,
Se s'amour n'avoie.
Dieus ! comant porroie
10 *Sanz cele durer*
Qui me tient a joie ?

XXI.

Je chanterai, faire le doi,
Car bone et bele m'en prie ;
Il a bien reson por quoi.
Je chanterai, faire le doi.
El a conquis mon cuer et moi
Par sa douce cortoisie.
Je chanterai, faire le doi,
Car bone et bele m'en prie.

XXII.

(*Fol.* 79 r°)

J'ai donné mon cuer joli
En bele dame jolie :
Hé Dieus ! com j'ai bien choisi !
J'ai doné mon cuer joli.
5 Je suis ses loiaus amis
Et serai toute ma vie.
J'ai doné mon cuer joli
En bele dame jolie.

XXIV.

Se li maus d'amer m'assaut,
Commant m'en porrai deffendre ?
C'est la guerre qui ne faut,
Se li maus d'amer m'assaut.
Se priere ne m'i vaut,
La mort me covient atandre.
Se li maus d'amer m'assaut,
Commant m'en porrai deffendre ?

XXV.

Joliement
Me tient li maus ;
Au cuer le(s) sent
Joliement.
Alegiez m'en[t],
Fins cuers loiaus :
Joliement
Me tient li maus.

XXVI.

(*Fol.* 79 *v*°)

J'aim par amours pour amander
Sanz decevoir ;
Si ne m'en devroit nus blasmer :
J'aim par amours pour amander.
Car bien en puis en pris monter

Et mieus valoir.
J'aim par amours pour amander
Sanz decevoir.

XXVII.

Dieus ! vez les ci les douz braz ;
Ja li vilains ne s'i dormira.
C'est tout la jus c'om dist souz l'olive.
Dieus ! vez les ci les douz braz !
La fontanele i sordoit serie :
Bon jor ait hui qui tout mon cuer a !
Dieus ! vez les ci les douz braz ;
Ja li vilains ne s'i dormira.

XXVIII.

Nus n'iert ja jolis,
S'il n'aime
Dame de haut pris ;
Nus n'iert ja jolis.
Li vostres amis
Vous claime :
Nus n'iert ja jolis,
S'il n'aime.

XXIX.

Hé Dieus ! j'ai trové
Pour cui suis jolis.
Il m'est commandé;

Hé Dieus! j'ai trové
Qu'ele m'a mandé
Que suis ses amis.
Hé Dieus! j'ai trové
Pour cui suis jolis.

XXX.

(*Fol.* 80 *r*°)

Est il paradis, amie,
Est il paradis qu'amer?
Nenil voir, ma douce amie.
Est il paradis, amie?
Cil qui dort es braz s'amie
A bien paradis trové.
Est il paradis, amie,
Est il paradis qu'amer?

XXXI.

Hé Dieus! quant vandra
Mes trés douz amis?
Ne le vi pieça :
Hé Dieus! quant vendra?
Oubliée m'a :
Si m'en esbaïs.
Hé Dieus! quant vandra
Mes trés douz amis?

XXXII.

Qu'ai je forfet a bone amor
Qui traï m'a ?
Dame, mort m'avez.
Si vos ne m'amez :
5 Au cuer mis m'avez
Un mal qui ja
Ne mi laira,
Ainz m'ocirra.
Qu'ai je forfet a bone amour

XXXIII.

(*Fol.* 80 *v*°)

Vos n'alez pas
Si com je faz,
Ne vos n'i savez aler.
Bele Aliz par main se leva ; —
5 *Vos n'alez pas* —
Mieus se vesti, se para.
Bon jor ait cele que n'os nomer !
Sovant mi fait soupirer.
Vos n'alez pas
10 *Si com je faz,*
Ne vos n'i savez aler.

XXXIV.

Dame, or sui traïz
Par l'ochoison

De voz ieulz qui sont privé larron,
Et par vo(z) douz vis,
5 *Dame, or sui traïz.*
Cuer avez assis
En cors felon,
Dont j'apiau voz ris
De traïson.
10 *Dame, or sui traïz*
Par l'ochoison
De voz ieulz qui sont privé larron.

XXXV.

Hareu ! commant mi maintendrai,
Qu'amors ne mi laissent durer ?
Apansez sui que j'en ferai ;
Hareu ! commant mi maintendrai ?
5 A ma dame consoil prendrai
Que bien le me savra doner.
Hareu ! commant mi maintendrai,
Qu'amors ne mi laissent durer ?

XXXVI.

(*Fol.* 81 *r*°)

En ma dame ai mis mon cuer
Et mon panser ;
N'en partiroie a nul fuer:
En ma dame ai mis mon cuer.
5 Si m'ont sorpris si vair oil

Riant et cler.
En ma dame ai mis mon cuer
Et mon panser.

XXXVII.

Aymi Dieus ! aymi ! aymi !
Qu'en ferai ?
Li douz maus me destraint si, —
Aymi Dieus ! aymi ! aymi ! —
Que ja n'en serai gariz,
Ainz morrai.
Aymi Dieus ! aymi ! aymi !
Qu'en ferai ?

XXXVIII.

Trop mi resgardez, amie, sovant ;
Vostre douz resgart traïssent la gent.
Cuers qui velt amer —
Trop mi resgardez, amie, sovant —
Ne se doit venter
Par devant la gent,
Ainz se doit garder
Pour les mesdissant.
Trop mi resgardez, amie, sovant ;
Vostre douz resgart traïssent la gent.

XXXIX.

(*Fol.* 81 *v*°.)

Ovrez moi l'uis, bele trés douce amie,
Ovrez moi l'uis dou petit praelet.
Si m'aïst Dieus, ce n'est pas cortoisie;
Ovrez moi l'uis, bele trés douce amie.
5 — Ralez vos en, vos n'i enterroiz mie,
Car mes mariz, li jalous couz, i est.
— *Ovrez moi l'uis, bele trés douce amie,*
Ovrez moi l'uis dou petit praelet.

XL.

Li jors m'a trové,
Hé ! es jolis braz m'amie ;
Il s'i fait bon entroblier.
Il n'i ot parlé,
5 Hé ! mot de vilenie —
Li jors m'a trové —
Fors de bien amer,
Hé ! et de cortoisie
Et de baisier et d'acoler.
10 *Li jors m'a trové,*
Hé ! es jolis bras m'amie.

XLI.

(*Fol.* 82 *r*°)

Hé ! que me demande li miens amis ?
Velt il guerroier a moi ?

Il a bien .VII. anz que je ne le vi :
Hé ! que me demande li miens amis ?
S'il a fait amie, je ferai ami
Qui guerroiera por moi.
Hé ! que me demande li miens amis ?
Velt il guerroier a moi ?

MANUSCRIT LA VALLIÈRE

(PARIS, BIBL. NAT., FR. 25566.)

RONDEAUX ET MOTETS D'ADAN DE LA HALE.

I.

(*Fol.* 32 *c*)

Je muir, je muir d'amourete,
Las ! aimi !
Par defaute d'amiete,
De merchi.
A premiers le vi douchete ;
Je muir, je muir d'amourete,
Las ! aimi !
D'une atraiant manierete
Dont le vi,
Et puis le truis si fierete,
Quant li pri.
Je muir, je muir d'amourete,
Las ! aimi !
Par defaute d'amiete,
De merchi.

II.

(Fol. 32 d)

Li dous regars de me dame
Me fait esperer merchi.
Dieus gart son gent cors de blame !
Li dous regars de ma dame !
Je ne vi onques par m'ame
Dame plus plaisant de li:
Li dous regars de me dame
Me fait esperer merchi.

III.

Hareu ! li maus d'amer
M'ochist !
I me fait desirrer,
Hareu ! li maus d'amer !
Par un douch regarder
Me prist ;
Hareu ! li maus d'amer
M'ochist !

IV

Fines amouretes ai ;
Dieus ! si ne sai
Quant les verrai.
Or manderai m'amiete,
Qui est cointe et joliete

Et s'est si saverousete,
C'astenir ne m'en porrai.
Fines amouretes ai ;
Dieus ! si ne sai
10 *Quant les verrai.*
Et s'ele est de moi enchainte,
Tost devenra pale et tainte;
S'il en est esclandele et plainte,
Deshonnerée l'arai.
15 *Fines amouretes ai ;*
Dieus ! si ne sai
Quant les verrai.
Mieus vaut que je m'en astiengne
Et pour li joli me tiengne
20 Et que de li me souviengne,
Car s'onnour li garderai.
Fines amouretes ai ;
Dieus ! si ne sai.
Quant les verrai.

V.

(*Fol.* 33 *b*)

A Dieu commant amouretes,
Car je m'en vois
Souspirant en terre estrange.
Dolans lairai les douchetes,
5 Et mout destrois.
A Dieu commant amouretes.
J'en feroie roïnetes,

S'estoie roys ;
Comment que la chose empraigne,
10 *A Dieu commant amouretes*
Car je m'en vois
Souspirant en terre estrange.

VI.

Fi, maris, de vostre amour,
Car j'ai ami !
Biaus est et de noble atour :
Fi, maris, de vostre amour !
5 Il me sert et nuit et jour :
Pour che l'aim si.
Fi, mari, de vostre amour,
Car j'ai ami !

IX [1].

(*Fol.* 33 *d*)

Or est Baiars en la pasture,
Hure !
Des deus piés defferrés,
Des .II. piés defferrés ;
5 Il porte souef l'ambleüre :
Or est Baiars en la pasture.
Avoir li ferai couverture,

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces de ce ms. La Vallière, se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans d'autres mss., et ont été publiées antérieurement. Voy., pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

Hure !
Au repairier des prés,
10 Au repairier des prés.
Or est Baiars en la pasture,
Hure !

X.

A jointes mains vous proi,
Douche dame, merchi.
Liés sui quant je vous voi ;
A jointes mains vous proi.
5 Aiiés merchi de moi,
Dame, je vous em pri ;
A jointes mains vous proi,
Douche dame, merchi.

XI.

(*Fol.* 34 *a*)

Hé Dieus ! quant verrai
Cheli que j'aim ?
Certes je ne sai
Hé Dieus ! quant verrai.
5 De vir son cors gai
Muir tout de faim ;
Hé Dieus, quant verrai
Cheli que j'aim ?

XIII.

(*Fol.* 34 *b*)

Trop desir a veoir
Che que j'aim ;
Ne m'en puis remouvoir :
Trop desir a veoir.
Et au main et au soir
Me complain ;
Trop desir a veoir
Che que j'aim.

XV.

Tant con je vivrai,
N'amerai
Autrui que vous ;
Ja n'en partirai,
Tant con je vivrai,
Ains vous servirai.
Loiaument mis m'i sui tous;
Tant con je vivrai,
N'amerai
Autrui que vous.

XVI.

(*Fol.* 34 *c*)

Dieus soit en cheste maison,
Et biens et goie a fuison

Nos sire noveus
Nous envoie, a ses amis,
5 Ch'est as amoureus
Et as courtois bien apris,
Pour avoir des pairesis
A nohelison.
Dieus soit en cheste maison
10 *Et biens et gòie a fuison !*
Nos sires est teus
Qu'il prieroit a envis,
Mais as frans honteus
Nous a en son lieu tramis
15 Qui sommes de ses nouris
Et si enfançon.
Dieus soit en ceste maison,
Et biens et goie a fuison
Nos sire noveus
20 *Nous envoie, a ses amis !*

XX.

(*Fol.* 37 *a*)

1° J'os bien m'amie a parler
Lés son mari,
Et baisier et acoier
D'encoste li,
5 Et lui ort jalous clamer,
Vuihot aussi,
Et hors de se maison enfremer,
Et tous mes bons de m'amiete achiever,

9 Et le vilain faire muser.

(*Fol.* 37 *b*)

2° Je n'os a m'amie aler,
Pour son mari,
Que il ne se puist de mi
Garde donner;
Car je ne me puis garder
15 D'encoste li
De son bel viaire regarder,
Car entre amie et ami
An[u]ieus sont a cheler
Li mal d'amer.

3° SECULUM.

XXI.

(*Fol.* 37 *a*)

1° J'ai adès d'amours chanté et servi
En bon espoir
Ma dame, et si ai guerpi
Pour li avoir
5 Escole, amis et avoir.
Est che dont drois
K'amours mi laissent ?
Nenil voir.

2° OMNES.

CHANSONNIER DU VATICAN

(FONDS DE LA REINE CHRISTINE 1490.)

X [1].

(*Fol.* 116 *c*)

En espoir d'avoir merci
K'a mesqief atent,
Ai encore pour nient
Adès servi;
5 Mais il me puet bien si lent
Estre meri,
Que ja ne m'ara mestier s'aïe.
Aimmi ! bele douce amie,
Pour cui mes cuers m'a guerpi,
10 Se vo trés douc cuer ne prent
Pité de sen ami
Ains que desespoirs l'ocie,
Je ne viverai mie
Longuement ensi.

1. Les numéros qui manquent ici dans la série des pièces du Chansonnier du Vatican, se rapportent à des pièces qui se trouvent déjà dans d'autres mss., et ont été publiées antérieurement. Voy., pour la concordance, les *Notes et Variantes* du présent volume.

XII.

(*Fol.* 117 *a*)

Amours me maint u cuer,
Ki me fait languir;
Se ne me veut werpir,
El ne m'est mie suer.
Amours me maint u cuer,
Ains m'a fait geter puer
Le sage desir
Qui me deüst garir.
Amours me maint u cuer,
Ki me fait languir,
Se ne me veut werpir.

XIII.

(*Fol.* 117 *c*)

Jamais ne serai saous
De warder les vairs ieus dous
Qi m'ont ocis.
Onques mais si au dessous —
Jamais ne serai saous —
Ne fu nus cuers amourous,
Ne ja n'ert a tans rescous,
Qant muir tous vis.
Jamais ne serai saous
De warder les vairs ieus dous
Qi m'ont ocis.

XIV.

(*Fol.* 118 *a*)

Dame, pour men lonc sejour,
M'otriiés brief merci ;
Attendu ai a dolour —
Dame, pour men lonc sejour —
5 Le terme k'euc du lonc jour,
Qant de vous me parti.
Dame, pour men lonc sejour,
M'otriiés brief merci.

XV.

(*Fol.* 118 *b*)

Ses trés dous regars
M'a mon cuer emblé ;
Ce n'est mie a gas,
Ses trés dous regars.
5 Ele m'ocirra,
Se li viegne a gré ;
Ses trés dous regars
M'a men cuer emblé.

XVIII.

(*Fol.* 119 *a*)

De ma dame vient
La grant joie que j'ai;
De li me souvient,

De ma dame vient.
5 N'en partirai nient,
Mais tous jours l'amerai;
De ma dame vient
La grant joie que j'ai.

XIX.

(*Fol.* 119 *b*)

Est il donc drois
K'amours mi laissent?
Nennil voir!
4 La pastoure gardoit vace :
Est il donc drois
K'amours mi laissent?

XX.

(*Fol.* 119 *c*)

C'est la fins, koi que nus die,
J'amerai :
C'est la jus en mi la pré;
C'est la fins, je veul amer.
5 Jus et baus i a levés,
Bele amie ai;
C'est la fins, koi que nus die,
J'amerai.

XXI.

Prendés i garde,
S'on mi regarde!

S'on mi regarde,
Dites le moi.
5 C'est tout la jus en cel boschaige;
Prendés i garde,
S'on mi regarde !
La pastourele u gardoit vaches :
« Plaisans, brunete, a vous m'otroi ! »
10 *Prendés i garde,*
S'on mi regarde !
S'on mi regarde,
Dites le moi.

PIÈCES ISOLÉES

(MANUSCRITS DIVERS [1].)

I.

U despit des envieus
Serai je toudis jolis,
Et si vuell estre amoureus,
U despit des envieus,
Pour noble cors gracieus,
Car amours m'en a espris :
U despi. des envieus
Serai je toudis jolis.

II.

J'aim bele dame et de no[n] ;
[Je] ne l'ose pas noumer
Par son dro[it] propre non,
Car s'ounour vuell garder,
Et son trés bon renon

1. Les manuscrits où se trouvent les pièces suivantes sont indiqués dans les *Notes et Variantes* du présent volume.

Ne le doi reveler
Pour mesdisant felon.
Par ceste letre commencier
Le doit on ;
Mon cuer ai esvellié
A li sans . . . .
. . . . . .

III.

. . . . . .
. . . bon dormir
Quar . . . a desir ;
Si aime la plus plaisant
Qui soit ou monde vivant
Qui mon cuer a entrepris,
Car sa valour et son pris
Si me fait souvent vueillier
Et chanter et envoisier :
Dorme cuers ou n'a nul bien,
Ja n'i dormira le mien !

IV.

Hé trés douces amourettes,
Pas ne m'oubliés !
Car mon cuer avés.
Piecha le vous ai douné,
Bele et plaine de bonté ;
Mais de vous ne partiré.

Maintes fois vous a[i] prié
Que aiés de moi pité :
A tort m'ochiés.

V.

L'autrier lés une fontaine
Trouvai bergerele,
Ou son pastouriau l'en maine
Lés une praele,
5 Chantant la demaine,
Disant : « Marotele,
Baisiés moi une fois,
Puis chantons a haute vois :
Triquedondele !
10 *J'ai amé la pastourele !* »

VI.

Bone amourete m'a souspris
D'amer bele dame de pris :
Le cors a gent et cler le vis,
Et pour s'amour trai grant esmai ;
5 Et ne pourquant je l'amerai
Tant con vivrai
De fin cuer vrai,
Car l'esperance ke j'ai
De chanter toujours me tient gai.

VII.

Vous le deffendés l'amer,
Envieus et mesdisant,
Car le cuer avés amer,
Plain de mal entendement.
5 Or crevés de cuer dolant,
Que j'aing bele et avenant
Qui m'a donné .I. baisier
Amoureus et sanz dangier.
Mis m'avés en grant esmay,
10 Mais, par Dieu, je l'amerai !

VIII.

J'ai .I. chapelet d'argent
Que m'a donné m'amie
De grant biauté garnie,
De bonté enseignie ;
Rose en may flourie
N'est pas si coulourie
Con sa fache polie.
Seur toutes cors a gent,
Plaisant a toute gent :
10 Se je l'aim loiaument,
Fols est qui m'en reprent :
Pour quoi je di vraiement
Que j'ai kanqu'amours atent
Et bele amie a mon talent.

IX.

Trop ai esté lonc tans mus,
Mais loiaument me chastie
Amours qui me donne vie.
Je m'en sui apercheüs :
Trop ai esté lonc tans mus.
Ma dame m'a .I. ris sus
Geté que ne l'oubli mie ;
D'amer loiaument m'afie.
Trop ai esté lonc tans mus,
Mais loianment me chastie
Amours qui me donne vie.

X.

Joliement du cuer, du cuer,
Vuell a mon pooir servir
Boine amour, ne ja a nul fuer,
N'en quier, ne ne vuell partir ;
Ains vuell sans ja defaillir
Ses dous quemandemens faire.
J'ai droit, car je puis atraire
Sa grace, [et] en che faisant,
Dont trop faus seroie
Se par defaute perdoie
A avoir joie si grant,
Et pour ce, d'ore en avant,
Dusques adont qu'amés soie
D'aucune de ces tousetes,
Servirai amouretes.

XI.

J'ai bele dame amée,
Qui mon cuer a ;
Bele est et si m'agrée,
J'ai bele dame amée,
Et si l'ai desirrée
De lonc tans a :
J'ai bele dame amée,
Qui mon cuer a.

XII.

Se je chant et sui envoisiés,
Printans le doit, et amours s'i otroie ;
Dont doi jou estre plus prisiés —
Se je chant et sui envoisiés —
Car tous cuers par droit seroit liés
De desirer che dont mes cuers a joie.
Se je chant et sui envoisiés,
Printans le doit et amours s'i otroie.

XIII.

L'autrier par une valée
Chevauchai toz esseulez ;
La trovai une assamblée
De pastoriaus en uns prés.
Lor rois estoit acesmez
D'une cotele coée,

Blans gans ot, verge pelée,
Sot visage avoit assez :
Bien sambloit li mains senez.

XIV.

L'autrier par une ajornée
Chevauchai si com moi plot.
Fors de Paris a l'antrée,
Truis Robin et Ammelot :
5 Cote ot descirée,
Et bien croi que il gelot.
Toute eschevelée
S'apuioit a .I. estoc
Desouz la rammée.
10 Si n'ot mie de serquot;
Po fu colorée,
Car la jalée li tolt.
Et Robins li flaiolot
A douce alenée
15 Doranlot, un doranlot.
Doucement l'a acolée
Au mieus que il sot :
« Hé ! Ammelot,
Je t'ai tant amée
20 *C'on m'an tient por sot !* »

XV.

Mes cuers n'est mie a moi,
Ainz l'a cele qui doi
Rendre grasses et gré

De çou k'en li trové
5 Ai loiauté et foi ;
Et si ne sai pour quoi
Se tiegne a enganée :
De moi est bien amée ;
Bien li faic a savoir
10 Ke s'amie ami a
Del tout a son voloir,
Ma douce dame l'a.

XVI.

Pour noient
Me reprent
De noumer en ma kançon
Çou que ne puis oublier,
5 Car on doit le plus haut non
A son grant besoin noumer.
Hé! je n'i puis durer, non,
Sans la bele Marion.

XVII.

Douche, ki m'avés saizi,
Qant istra merchis de vous,
Tant que me soient meri —
Douche, ki m'avés saizi —
5 Li mal k'ai pour vous senti?
S'en ert mes travaus plus dous.
Douche, ki m'avés saizi,
Qant istra merchis de vous ?

XVIII.

Renvoisiement i vois
A men ami,
Par espaules, caviaus blois,
Blans pliçons, bendes d'orfrois,
Blance cemise autresi,
5 Car c'est li drois :
Brans sans las, piés sans saulers ;
Ainsi doit on aler
A son ami.

XIX.

Soufrés, maris, et si ne vous anuit :
Demain m'arés et mes amis anuit.
Je vous deffenc k'un seul mot n'en parlés :
Soufrés, maris, et si ne vous anuit.
5 La nuis est courte, aparmains me rarés,
Qant mes amis ara fait sen deduit.
Soufrés, maris, et si ne vous anuit ;
Demain m'arés et mes amis anuit.

XX.

Douce dame, par amors,
Vierge, mere au roi souvrain,
Pour alegier mes dolours
Qi me tient le cuer trop vain,
5 Canter voel
Plus que ne suel

De toi sans sejour,
Car li cans de vanité
K'ai chanté,
10 De mon creatour,
En qi on doit tout amour,
M'ont tourné.
En cantant te proierai
De cuer vrai ;
15 Dame, vers ton fil tous fais
M'apais,
U damnés serai !

XXI.

Main se leva bele Aeliz : —
Dormez, jalous, ge vos en pri ! —
Biau se para, mieus se vesti
4 Desoz le raim.
Mignotement la voi venir,
Cele que j'aim !

XXII.

Main se leva cele Aeliz ;
Mignotement la voi venir.
Bien se para, mieus se vesti
4 En mai :
Dormez, jalous, et je m'envoiserai.

XXIII.

C'est tot la gieus en mi les prez, —
Vos ne sentez mie les maus d'amer : —
Dames i vont por caroler.
4 Remirez voz braz.
Vos ne sentez mie les maus d'amer
Si com ge faz.

XXIV.

C'est la jus desoz l'olive,
Robins enmaine s'amie ;
La fontaine i sort serie
Desouz l'olivete,
5 *E non Deu ! Robins enmaine*
Bele Mariete.

XXV.

Main se levoit Aaliz, —
J'ai non Emmelot ! —
Biau se para et vesti
4 Soz la roche Guion.
Cui lairai ge mes amors,
Amie, s'a vos non ?

XXVI.

Main se leva la bien fete Aeliz ; —
Par ci passe li bruns, li biaus Robins, —

3 Biau se para et plus biau se vesti.
Marchiez la foille, et ge qieudrai la flor ;
Par ci passe Robins li amorous,
6 Encor en est li herbages plus douz.

XXVII.

Aaliz main se leva; —
Bon jor ait qui mon cuer a,
Biau se vesti et para
4 Desoz l'aunoi.
Bon jor ait qui mon cuer a,
N'est pas o moi.

XXVIII.

Mout me demeure que n'oi chanter
La tourtre a l'entrée d'esté
Ausi com ge soloie,
Mès une amor me desvoie
5 Et tient esgaré
Ou j'ai mon pensé,
Quel lieu que onqes soie.

XXIX.

C'est la jus en la praele : —
Or ai bone amor novele ; —
Dras i gaoit Perronele.
5 Bien doi joie avoir :
Or ai bone amor novele
A mon voloir.

XXX.

La jus desouz l'olive, —
Ne vos repentez mie, —
Fonteine i sourt serie.
4 Puceles carolez ;
Ne vos repentez mie
De loiaument amer.

XXXI.

Mauberjon s'est main levée,
Diorée,
Buer i ving ;
4 A la fontaine est alée :
Or en ai dol.
Dieus ! Dieus ! or demeure !
Mauberjons a l'eve trop.

XXXII.

Renaus et s'amie
Chevauche par un pré ;
3 Tote nuit chevauche
Jusq'au jor cler.
Ja n'avrai mès joie
De vos amer.

XXXIII.

De Renaut de Mousson,
Et de son frere Hugon,

Et de ses conpaignons
4 Qi donent les grans dons
Veult fere une chanson
Jordains li vieus bordons
Ou tens de moustoisons.

XXXIV.

Quant ge li donai le blanc peliçon,
Ele amast mout mieus le biau Tierrion.
3 Hé ! hé ! ge disoie bien
Que la pastorele ne m'en feroit rien.

XXXV.

Cele d'Oisseri
Ne met en oubli
Que n'aille au cembel.
Tant a bien en li
5 Que molt embeli
Le gieu soz l'ormel.
En son chief ot chapel
De roses frès novel ;
Face ot freche colorée,
10 Vairs oils, cler vis, simple et bel.
Por les autres fere envie
I porta maint bel joel.

XXXVI.

Je di que c'est granz folie
D'encerchier ne d'esprover

Ne sa moullier ne s'amie
4 Tant come l'en la veut amer ;
Ainz s'en doit on bien garder
D'encerchier par jalousie
Ce que l'en n'i voudroit trover

XXXVII.

Quant revient la sesons
Que l'erbe reverdoie,
Que droiz est et resons
Que l'en deduire doie,
5 Seuls aloie,
Si pensoie
As noviaus sons
Que soloie.
Touse gaie
10 O ses moutons
Trovai sanz conpegnons
Ou s'esbanoie
A ses chançons.
Gente ert sa façons :
15 Cheveus que venz baloie
Avoit sorez et blons.

XXXVIII.

C'est la gieus, la gieus q'en dit en ces prez,
Vos ne vendrez mie,
Dame, caroler.

La bele Aeliz i vet por joer
5 Souz la vert olive.
Vos ne vendrez mie
Caroler es prez,
Que vos n'amez mie.
— G'i doi bien aler
10 Et bien caroler,
Car j'ai bele amie.

XXXIX.

C'est la gieus en mi les prez,
J'ai amors a ma volenté.
Dames i ont baus levez.
4 Gari m'ont mi oel.
J'ai amors a ma volenté.
Teles com ge voel.

XL.

C'est la jus c'on dit es prés:
Jeu et bal i sont criés.
3 Emmelos i veut aler;
A sa mere en aquiert grés.
— Par Dieu, fille, vous n'irés;
Trop y a de bachelers
Au bal.

XLI.

Belle Aliz matin leva,
Sun cors vesti et para.

Enz un verger s'en entra,
Cink flurettes i trouva :
5 Un chapelet fet en a
De rose fleurie.
Pur Deu, trahez vous en la,
Vus ki ne amez mie !

XLII.

Margot, Margot, greif sont li mau d'amer !
Treduce Margot !
Margot, etc.,
S'en sist sus la rive de mer ;
5 Margot, etc.,
Entre ses bras tint sun amy naufré,
Treduce Margot, etc.
. . . li dist : « Ainmi, vos morez ! »
Treduce Margot,
10 Margot, etc.
« A ky lerret vos borcs et vos cités,
Margot ?
— Vos lerret a Margot, Margot »
Treduce Margot, etc.

XLIII.

Sor la rive de mer
Fontenelle i sordoit cler :
La pucele i vault aler.
4 Violete ai trovée :

Je doig bien conjei d'amer,
Dame maul mariée.

XLIV.

Quant Aeliz fu levée,
Et quant elle fut lavée,
3 Ja la messe fut chantée
Et diable l'ont emportée.

NOTES ET VARIANTES

MANUSCRITS :

Les manuscrits utilisés dans les notes et variantes de ce volume sont désignés par les lettres suivantes :

B = Paris, Bibl. nat. fr. 12786.
Cg = — — — 845 (anc. ms. *Cangé*).
D = Oxford, Bibl. Bodl. *Douce* 308.
E = Paris, Bibl. nat. fr. 12581 (anc. chans. d'*Estrées*).
LC = — Arsenal 6361 (copie de l'anc. ms. *La Clayette*).
LV = — Bibl. nat. fr. 25566 (anc. ms. *La Vallière*).
M = *Montpellier* H. 196 (publié dans le premier volume).
N = Paris, Bibl. nat. fr. 12615 (anc. chans. *Noailles*).
R = — — — 844 (anc. ms. du *Roi*).
V = Rome, *Vatican*, Christ. 1490.
V^2 = — — — 1725.

Quelques autres manuscrits, qui n'ont fourni qu'un petit nombre de pièces, n'ont pas de lettres pour les déterminer.

Les chiffres qui suivent les lettres renvoient aux folios des mss., et ceux qui précèdent les notes ou variantes se rapportent à la numérotation des vers.

Les différentes pièces sont distinguées par leur numéro d'ordre, et, s'il y a lieu, par un sous-chiffre indiquant la *partie ;* on y a joint la concordance avec la pagination de l'édition.

NOTES ET VARIANTES

CHANSONNIER D'OXFORD (=D)

I. — Voy. M XVII, 3 ; t. I, p. 30.

II. — Voy. M XLV, 2 ; t. I, p. 65.

III ; p. 1. — D 243.

1 *Le premier et le dernier vers forment un refrain qui se trouve dans les Tournois de Chauvenci*, v. 1282-1283, *et dans les premiers vers d'un refrain publié par* P. Meyer, *Bibl. de l'Éc. des ch.*, t. XXVIII, p. 158. — 2 mlt.

IV. — Voy. M IV, 3 ; t. I, p. 6.

VI. — Voy. M XVI, 3 ; t. I, p. 27.

VII ; p. 2. — D 244. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 211.

8 *Ce vers se retrouve pareil*, t. I, p. 152 ; *il forme avec le suivant le commencement d'une pièce*, t. I, p. 111. — 11 *Ce vers forme le commencement d'une pièce*, t. II, p. 66 ; *il est à peu près semblable dans* Jehannot de Lescurel, *éd.* Montaiglon, p. 61.

VIII ; p. 2. — D 244.

1 *Le premier et le dernier vers forment un refrain qui se retrouve dans les Tourn. de Chauv.*, v. 2524, *et dans la Chastelaine de S. Gille* (*Recueil des fabliaux*, p. p. A. de Montaiglon et G. Raynaud, t. I, p. 145).

IX ; p. 3. — D 244 ; Cg 189.

1 Cg Deus la. *Le premier et dernier vers forment un refrain qui se retrouve dans une pièce de* M, t. I, p. 67. — 2 Cg au cors— 3 Cg Qui — 4 Cg Au partir mi — 5 Cg Onc puis me — 6 *Après ce vers un feuillet manque à* Cg. — 8 D a des.

X; p. 3. — D 244.

1 *Le premier et le dernier vers se retrouvent à la même place dans une pièce, du reste différente, de* N, t. II, p. 71-72. — *Cette pièce est citée aussi dans l'Anonyme du Musée britannique*, voy. De Coussemaker, *Art harmonique*, p. 178.

XI; p. 4. — D 244.

6 mlt.

XIII; p. 4. — D 244.

6 s. Jaike — 8 durare — 11 coviene.

XIV. — Voy. M XII, 3; t. I, p. 20.

XVI; p. 5. — D 244. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 367.

1 *Le premier et le dernier vers forment un refrain qui se retrouve dans une pastourelle publiée par* Bartsch (*Rom.*, p. 143) *et dans la Cour d'amour* (*Romania*, t. X, p. 523).

XVII; p. 6. — D 244.

1 *Le premier et dernier vers forment le commencement d'un refrain publié par* P. Meyer, *Bibl. de l'Éc. des ch.*, t. XXVIII, p. 157.

XVIII. — Voy. M XXXII, 2; t. I, p. 50.

XIX. — Voy. M LXXX, 2; t. I, p. 108.

XX. — Voy. M CXLVIII, 1; t. I, p. 169.

XXI. — Voy. M CLXXX, 1; t. I, p. 191.

XXIII. — Voy. M XXXIII, 2; t. I, p. 52.

XXIV; p. 7. — D 245; B 76. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.* p. 211.

1 *Ce commencement est à peu près le même que celui d'une autre pièce*, voy. t. II, p. 132. — 7 *Ce vers et le suivant forment un refrain, qui est la seule partie subsistante de la pièce dans le ms.* B; *le reste est effacé.*

XXV; p. 7. — D 245. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 28.

10 Reposonnous (*en un seul mot*).

XXVII ; p. 8. — D 245.

1 *Le premier et le dernier vers forment un refrain qui se présente de même dans la pièce* XXXII, p. 10. — 5 serai. — 8 *Ce vers se retrouve comme dernier vers du refrain*, p. 9 *et* 11. — 9 piesai.

XXVIII ; p. 8. — D 245 ; Cg 190.

1 *Le refrain de 3 vers qui encadre ce motet* (v. 1, 8 *et* 15) *est cité à la fin d'une pièce du ms.* M, voy. t. I, p. 174 ; *il est aussi mentionné dans la Cour d'Amour* (*Romania*, t. X, p. 524). — 2 Cg fera — 3 Cg qui por — 5 Cg l'amerai — 11 D esgait ; Cg aguet — 12 Cg De duel en — 13 Cg Car bien.

XXIX ; p. 9. — D 245.

1 *Les deux vers de refrain sont les mêmes dans la pièce* XXXV, p. 11. — 7 *Cf. ce vers* p. 8.

XXX. — Voy. M CXXXIX, 1 ; t. I, p. 164.

XXXI ; p. 9. — D 245.

1 *Les deux vers de refrain sont les mêmes dans la pièce* LII, 2 *du ms.* M, t. I, p. 75 *et dans la pièce* XXXVI *de* D, t. II, p. 11 ; *le refrain se retrouve seul* t. I, p. 98.

XXXII ; p. 10. — D 245 et 246 (*Les variantes qui figurent au folio* 246 *sont indiquées par la lettre* D²).

1 *Voy. plus haut les notes de la pièce* XXVII. — 2 D² Qui trop — 3 D² Car — 8 D² Fu.

XXXV ; p. 11. — D 245.

Voy. plus haut les notes de la pièce XXIX.

XXXVI ; p. 11. — D 245.

Voy. plus haut les notes de la pièce XXXI. — 6 Ne lou ne.

XXXIX ; p. 13. — D 246.

1 *Le premier et le dernier vers forment un refrain connu ; voy. les notes de la pièce* CCXXXIV *du ms.* M, t. I, p. 325.

XL ; p. 13. — D 246.

1 *Ce vers se retrouve à peu près pareil* t. I, p. 56, 79 *et* 130.

XLIII ; p. 14. — D 246.

1 *Le refrain de* 2 *vers se retrouve* t. I. p. 11, 85 *et* 88.

XLIV ; p. 15. — D 246 ; Cg 189.

1 *La fin de ce vers offre une répétition banale*, cf. t. I, p. 94, 116, 140, etc. — 2 Cg que je — 8 Cg si blecié d'un aim el cors.

XLV ; p. 15. — D 246.

1 *Refrain à peu près semblable* t. I, p. 159.

XLVI ; p. 16. — D 246.

1 *Ce vers avec le dernier forme un refrain qui se retrouve ailleurs ; voy.* t. I, p. 95, 243 *et les notes* p. 309 *et* 325.

XLVII ; p. 16. — D 246.

1 *Le refrain formé par le premier et le dernier vers se retrouve* t. I, p. 60 *et* 245, *et dans Renart le Nouvel, édition* de Méon, t. IV, p. 408. — 10 vos dous.

L ; p. 17. — D 246; Cg 184.

3 Cg tant ai — 5 Cg Que — 6 Cg vo cuer — 7 Cg Vrais dex — 8 Cg sui au.

LII. — Voy. M CLIII, 1 ; t. I, p. 173.

LIII ; p. 18. — D 246.

1 *Le premier et le dernier vers qui forment ici un refrain se retrouvent à la même place* t. I, p. 248. — 2 mlt — 10 *Un refrain qui commence par ce vers existe dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 414.

LVII ; p. 19. — D 247. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 212.

1 *Le refrain formé par le premier et le dernier vers re retrouve plus loin dans un rondeau du ms.* B, p. 95. — 2 lou me desert.

LVIII ; p. 20. — D 247.

1 *Le refrain formé par le premier et le dernier vers se retrouve plus loin* p. 24 *dans un rondeau du même ms.*

LX ; p. 21. — D 247.

1 *Le refrain formé par le premier et le dernier vers se retrouve dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 407 ; *le premier vers est dans* Jehannot de Lescurel, p. 65.

LXI ; p. 21. — D 247.

5 aneu — 7 fu.

LXIV ; p. 23. — D 247.

1 Dame fine.

LXVIII ; p. 24. — D 247.

Voy. plus haut les notes de la pièce LVIII.

LXXVI ; p. 27. — D 248.

5 ostest.

LXXXI ; p. 29. — D 248 ; B 78.

2 B Car trop — 5 B Ne ja de lui ne quièr mais — 7-9 *Ces vers manquent à* B.

LXXXII ; p. 30. — D 248.

1 Despansans... prou (*de même aux vers* 4 *et* 8).

LXXXIV ; p. 30. — D 248 ; B 79.

1 *Les deux premiers vers de ce rondeau forment un refrain qui se retrouve dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 386 et 409. — 3 B Dame — 5-6 B N'ociez pas vostre ami, Trop a esté en torment.

LXXXVI ; p. 31. — D 249.

3 vrais — 8 amiete.

LXXXIX ; p. 32. — D 249.

4 s'aistant.

XCIII ; p. 34. — D 249.

1 *Ce vers se rapproche d'un refrain de Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV. p. 408.

XCVIII ; p. 36. — D 249.

1 *Les deux premiers vers forment un refrain qui se retrouve dans les Tourn. de Chauv.*, v. 4462.

XCIX ; p. 37. — D 250.

4 et ne dit mie.

C ; p. 37. — D 250. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 21.

1 *Le refrain formé par les deux premiers vers se retrouve dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 413-414.

MANUSCRIT LA CLAYETTE (= LC)

I et II. — Voy. M XXX, 1 et 2 ; t. I, p. 47.

V et VI. — Voy. M LXV, 1 et 2 ; t. I, p. 89.

VII et VIII. — Voy. M LXXXIII, 1 et 2 ; t. I, p. 110.

IX, X et XI. — Voy. M XIII, 1, 2 et 3 ; t. I, p. 20 et 21.

XII et XIII. — Voy. M XIV, 1 et 3 ; t. I, p. 22 et 23.

XIV et XV. — Voy. M XXXIV, 1 et 2 ; t. I, p. 53.

XVI et XVII. — Voy. M XLIV, 1 et 2 ; t. I, p. 63 et 64.

XVIII et XIX. — Voy. M LXVI, 1 et 2 ; t. I, p. 90.

XX et XXI. — Voy. M XLV, 1 et 2 ; t. I, p. 64 et 65.

XXII et XXIII. — Voy. M XLVII, 2 et 1 : t. I, p. 67.

XXIV. — Voy. M XXII, 1 ; t. I, p. 37.

XXV. — Voy. M XXIII, 1 ; t. I, p. 38.

XXVI. — Voy. M XX, 1 ; t. I, p. 35.

XXVII. — Voy. M XIX, 1 ; t. I, p. 33.

XXVIII ; p. 40. — LC 745.

8 Que — 12 que elle — 13 de angle — 14 L'enporta Nostre Sire — 16 que il.

XXIX ; p. 41. — LC 745.

1 *Voy. les notes de la pièce* CLXXVII *du ms.* M, t. I, p. 318. — 6 Lors cil..... raison — 15 Souz — 20 Tain — 21 Ne fu pain — 22 Tout nul chose — 28 qui li — 32 du bointe amer — 33 *Allusion au roman de Tristan.* — 34 Ja je ne combien (sai *manque*).

XXX. — Voy. M LXXVII, 1 ; t. I, p. 104.

XXXI, XXXII et XXXIII. — Voy. M IV, 1, 2 et 3 ; t. I, p. 5 et 6.

XXXIV, XXXV et XXXVI. — Voy. M II, 1, 2 et 3 ; t. I, p. 2 et 3.

XXXVII ; p. 42. — LC 749. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.* p. 24. 11 ont — 25 porroit — 34 en tout — 41 *Voy. une note de la pièce.* XXXI, 1 *du ms.* M, t. I, p. 303.

XXXVIII. — Voy. M VII, 2 ; t. I, p. 13.

XXXIX, XL et XLI. — Voy. M XV; 1, 2 et 3 ; t. I, 23, 24 et 25.

XLII. — Voy. M XVIII, 1 , t. I, p. 31.

XLIII. — Voy. M X, 3, 2 et 1 ; t. I, p. 16.

XLIV et XLV. — Voy. M XLVI, 1 et 2 ; t. I, p. 66.

XLVI ; p. 44. — LC 755.
18 rienz.

XLVII. — Voy. M LXXVII, 2 ; t. I, p. 104.

XLVIII : p. 44. — R 207 ; LC 756 ; N 187 ; V 46. — *Publ. par* Fr. Michel *Th. fr.*, p. 31 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 215.
Le ms. V *attribue cette pièce à un* Moniot.
3 LC n'est *manque.* — 7 LC *Le vers manque* — 9 LC m'a ensi ; V m'a ains a — 10 LC flourir ; R flor — 12 V Pour ses — 15 LC, V veigniés ; V cil — 16-21 *Ces vers sont remplacés dans* V *par le suivant :*

A vous de vos me plaing.

19-20 *Voy. ce refrain plus loin* p. 130. — 20 N Celi ; R qui.

XLIX ; p. 45. — LC 757.
3 grés desirrer — 4 Qui — 7 face.

L et LI. — Voy. M LXXXVI, 1 et 2 ; t. I, p. 114.

LII et LIII. — Voy. M XLVIII, 1 et 2 ; t. I, p. 68 et 69.

LIV ; p. 46. — LC 759 ; N 183.
2 N nel ; LC sot — 4 N *Le vers manque.* — 7 N Se je faic — 9 N ainc mais si — 10-11 *Ces deux vers sont remplacés dans* N :

Si l'en face amendement ;
Se j'ai amé folement,
Saiges sui, si m'en repent.

De ces trois vers les deux derniers se rapportent à la pièce suivante dont le ms. N *a dû passer toute la première partie ; le ms.* N *a de plus comme tenor* IN SECULUM.

LV ; p. 46. — LC 759.
11-12 *Ce refrain commence la pièce* LIV *du ms.* N. — 12 *Voy.* p. 79.

LVI et LVII. — Voy. M XLIX, 1 et 2 ; t. I, p. 69 et 70.

LVIII. — Voy. M LI, 1 ; t. I, p. 71.

LIX, LX et LXI. — Voy. M XI, 1, 2 et 3 ; t. I, p. 17 et 18.

LXII ; p. 47. — LC 763.
1 M'aime et si est.

LXIV et LXV. — Voy. M XCIV. 1 et 2 ; t. I, p. 123.

LXVI et LXVII. — Voy. M LXXXV, 1 et 2 ; t. I, p. 112 et 113.

L VIII et LXIX. — Voy. M XCIII (= I), 1 et 2 ; t. I, p. 1 et 122.

LXX et LXXI. — Voy. M LXVII, 1 et 2 ; t. I, p. 91.

LXXII et LXXIII. — Voy. M XC, 2 et 1 ; t. I, p. 118.

LXXIV et LXXV. — Voy. M XLIII, 1 et 2 ; t. I, p. 62 et 63.

LXXVI et LXXVII. — Voy. M XLII, 1 et 2 ; t. I, p. 61 et 62.

LXXVIII. — Voy. M XXVII, 1 ; t. 1, p. 43.

LXXIX et LXXX. — Voy. M CVIII, 1 et 2 ; t. I, p. 134 et 135.

LXXXI, LXXXII et LXXXIII. — Voy. M V, 1, 2 et 3 ; t. I, p. 6 et 7.

LXXXIV. — Voy. M XXXV, 2 ; t. I, p. 55.

LXXXV et LXXXVI. — M XXXVII, 1 et 2 ; t. I, p. 57.

LXXXVII. — M XXI, 1 ; t. I, p. 36.

LXXXVIII. — M LXXXIV, 2 ; t. I, p. 111.

LXXXIX. — M LXVIII, 2 ; t. I, p. 92.

PARIS, BIBL. NAT. FR. 844 (= R)

I ; p. 48. — R 205 ; N 179.

1 *Ce motet n'est autre que le premier couplet d'une chanson de* Richart de Fournival (Bibl. nat., ms. fr. 20050, fol. 137 v° *et* Vatican, Christ. 1490, fol. 68). *Le refrain formé par le premier et le dernier vers se retrouve dans la Cour d'Amour, Romania,* t. X, p. 523. — 2 N se me — 5 N Et le — 7 N a soi l'a — 8 N fui.

II. — Voy. M CLXV, 1 ; t. I, p. 181.

III ; p. 48. — R 205 ; N 179.

IV. — Voy. M XLV, 2 ; t. I, p. 65.

V ; p. 49. — R 205 ; N 179.

VI. — Voy. M CLXXII, 1 ; t. I, p. 185.

VII. — Voy. M CLXIX, 1 ; t. I, p. 183.

VIII ; p. 50. — R 206 ; N 184. — *Publ. par* Tarbé, *Chansonn.*, p. 105, *d'après une copie de Sainte Palaye* (Bibl. de l'Arsenal, B.-L.-F. 120 A, p. 777) *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 210.

5 N tint.

IX ; p. 50. — R 206 ; N 185. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 213

1 R Huimain — 7 N et sage — 12 N ens ma — 14 N lieuée.

X ; p. 51. — R 206 ; N 185. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 213.

4 N par lour — 6 N moi — 8 N desous la — 12 N K'ai de — 13 N K'ainc — 16 N Celi.

XI. — Voy. M CXL, 1 ; t. I, p. 164.

XII ; p. 52. — R 206 ; N 185.

4 N tous jours M'a.

XIII. — Voy. M IV, 3 ; t. I, p. 6.

XIV. — Voy. M XXXIX, 2 ; t. I, p. 59.

XV. — Voy. M XLIV, 2 ; t. I, p. 64.

XVI ; p. 52. — R 207 ; N 186. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.* p. 31 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 215.

10-11 *Ce refrain se retrouve à peu près pareil plus loin*, p. 131, *dans une pièce d'un ms. du Vatican.*

XVII ; p. 53. — R 207 ; N 186. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.* p. 31, *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 214.

1 Bartsch *ne fait qu'une seule et même pièce de ce motet et du suivant qui a même rythme.* — 6 N dist.

XVIII ; p. 53. — R 207 ; N 186. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 214.

3 N Qui — 6 N Comence — 7 N G'irai — 8 R Pluz *manque* ; N n'ira. *Le tenor doit être* MANETE.

XIX. — Voy. M CXLIV, 1 ; t. I, p. 167.

XX. — Voy. LC XLVIII ; t. II, p. 44.

XXI ; p. 54. — R 207 ; N 187.

1 N mes maus. — 1-2 *Refrain qui se retrouve* t. I, p. 176 *et* t. II, p. 76 et 88.

XXII. — Voy. M CLXIV, 1 ; t. I, p. 180.

XXIII ; p. 54. — R 208 ; N 187.

3 N celi — 7 N je croi.

XXIV. — Voy. M LVI, 2 ; t. I, p. 78.

XXV ; p. 55. — R 208 ; N 188. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.*, p. 31 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 215.

6 N Dist.

XXVI ; p. 55. — R 208 ; N 188. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.*, p. 32 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 216.

1 R, N Avoeques tel Marion — 8 R, N il *manque*.

Le tenor est MANETE.

XXVII ; p. 56. — R 208 ; N 188.

2 N de moi — 3 N Ke de — 5 N ke jeter — 10-11 *Voy. ce refrain* t. I, p. 205.

XXVIII ; p. 56. — R 208 ; N 188. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.*, p. 32 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 216.

XXIX ; p. 57. — R 209 ; N 189.

XXX ; p. 57. — R 209 ; N 190.

XXXI ; p. 58. — R 209 ; N 190.

2 N Ke je — 6 N la.

XXXII et XXXIII ; p. 58. — R 209 ; N 191.

XXXIV et XXXV ; p. 59. — R 209 ; N 191.

XXXVI ; p. 59. — R 209 ; N 191.

1 *Ces deux vers, qui doivent mieux être divisés en quatre, forment un refrain (au commencement et à la fin) d'une pièce de* Richart de Fournival *dans un ms. du Vatican, voy.* t. II, p. 129.

XXXVII ; p. 60. — R 209 ; N 191.

XXXVIII ; p. 60. — R 209 ; N 191.

1 N ami.

XXXIX ; p. 60. — R 209 ; N 191.
5 N S'on le me. *Le tenor doit se lire* ET FLOREBIT.

XL ; p. 60. — R 210 ; N 191.

XLI ; p. 61. — R 210 ; N 191.
3 R tieg.

PARIS, BIBL. NAT., FR. 845 (= Cg)

I. — Voy. D L ; t. II, p. 17.

II ; p. 62. — Cg 184.
1 *Le refrain formé par le premier et le dernier vers se retrouve dans le ms.* M, *pièce* XXXII, 2, t. I, p. 50-51.

IV ; p. 63. — Cg 184 (*la suite est au fol.* 190).
13 *Voy.* p. 67.

VI. — Voy. D XXVIII ; t. II, p. 8.

VII ; p. 64. — Cg 190.
11 revoer (3 *syllabes*).

X ; p. 66. — Cg 190 (*la suite est au fol.* 189).

XI ; p. 66. — Cg 189.
12 *Ne vaut-il pas mieux lire* Se merci n'en ai?

XII ; p. 66. — Cg 189.
1 *Voy. le* v. 11 *de la pièce* VII *du ms.* D, t. II, p. 2.

XIII. — Voy. D XLIV ; t, II, p. 15.

XIV ; p. 67. — Cg 188.
13 *Voy. le même vers*, p. 63.

XV. — Voy. D IX ; t. II, p. 3.

PARIS, BIBL. NAT., FR. 12615 (=N)

I. — Voy. R I ; t. II, p. 48.

II. — Voy. M CLXV, 1 ; t. I, p. 181.

III. — Voy. R III ; t. II, p. 48.

IV. — Voy. M XLV, 2 ; t. I, p. 65.

V. — Voy. R V, t. II, p. 49.

VI. — Voy. M CLXXII, 1 ; t. I, p. 185.

VII ; p. 68. — N 180.
6 douerie — 11 Honis.

IX. — Voy. M CLXIX, 1 ; t. I, p. 183.

X. — Voy. M CLXXXVII, 1 ; t. I, p. 195.

XII. — Voy. M LXV, 2 ; t. I, p. 89.

XIII ; p. 70. — N 181.
1-2 *Ces deux vers forment le commencement d'une chanson de* Moniot d'Arras. — 9 avois.

XV. — Voy. M LXXXIX, 2 ; t. I, p. 111.

XVI, XVII et XVIII. — Voy. M XV, 3, 2 et 1 ; t. I, p. 25, 24 et 23.

XIX ; p. 71. — N 181.
1 *Voy. les notes de la pièce* X *du ms.* D.

XX ; p. 72. — N 183.
17-18 *Refrain qui commence une pièce du ms.* M, t. I, p. 174, *et s retrouve dans la Cour d'Amour, Romania*, t. X, p. 524.

XXI ; p. 73. — N 183.
10 S'a.

XXII. — Voy. M XI, 3 ; t. I, p. 18.

XXIII. — Voy. LC LIV ; t. II, p. 46.

XXIV ; p. 73 . — N 183.
9 Li.

XXVII ; p. 75. — N 184.

3 *Ce vers, ainsi que le* v. 5, *se retrouve sous une forme un peu différente dans les deux pièces suivantes et dans d'autres encore, voy.* t. II, p. 131, 135 *et* 136. — 7-8. *Il faut suppléer pour parfaire le rondeau la fin du* v. 7 *et le* v. 8 *tout entier.*

XXX. — Voy. R VIII ; t. II, p. 50.

XXXI. — Voy. M CXCVIII, 1 ; t. I, p. 201.

XXXII et XXXIII. — Voy. R IX et X ; t. II, p. 50 et 51.

XXXIV. — Voy. M CXL, 1 ; t. I, p. 164.

XXXV. — Voy. R XII, t. II, p. 52.

XXXVI. — Voy. M IV, 3 ; t. I, p. 6.

XXXVII. — Voy. M XXXIX, 2 ; t. I, p. 59.

XXXVIII. — Voy. M XLIV, 2 ; t. I, p. 64.

XXXIX. — Voy. R XVI; t. II, p. 52.

XL. — Voy. R XVII; t. II. p. 52.

XLI. — Voy. R XVIII ; t. II, p. 53.

XLII. — Voy. M CXLIV, 1 ; t. I, p. 167.

XLIII. — Voy. LC XLVIII; t. II, p. 44.

XLIV. — Voy. R XXI ; t. II, p. 54.

XLV. — Voy. M CLXIV, 1 ; t. I, p. 180.

XLVI. — Voy. R XXIII ; t. II, p. 54.

XLVII. — Voy. M LVI, 2 ; t. I, p. 78.

XLVIII. — Voy. R XXV ; t. II, p. 55.

XLIX. — Voy. R XXVI ; t. II, p. 55.

L. — Voy. R XXVII ; t. II, p. 56.

LI. — Voy. R XXVIII ; t. II, p. 56.

LII ; p. 76, — N 189.

10-11 *Voy. plus haut,* p. 150, *les notes de la pièce* XXI *du ms.* R.

LIII ; p. 76. — N 189 ; V 74.

2 V mes cuers joie.

LIV ; p 76. — N 189.

1 *Cf. plus haut,* p. 147, *les notes de la pièce* LV *du ms.* LC. — 2 *Voy. le vers* 12 *de la pièce* LX *de* N. — 15-16 *Voy. les vers* 1-2 *de la pièce* LX *de* N.

LVI. — Voy. R XXIX ; t. XII, p. 57

LVII. — Voy. R XXX ; t. II, p. 57.

LVIII. — Voy. R XXXI ; t. II, p. 58.

LIX ; p. 78. — N 190.
5 Men — 7 Ki.

LX ; p. 79. — N 190.
1-2 *Cf. les* v. 15-16 *de la pièce* LIV *de* N. — 4 Dont .II. — 12 *Cf. le* v. 2 *de la pièce* LIV *du ms.* N.

LXI ; p. 79. — N 190.
6 Ne m'en viesist.

LXII et LXIII. — R XXXII et XXXIII ; t. II, p. 58.

LXIV et LXV. — R XXXIV et XXXV ; t. H. p. 59.

LXVI ; p. 80. — N 191.
1 *Voy.* p. 133 *un premier vers pareil.*

LXVII. — Voy, R XXXVI ; t. II, p. 59.

LXVIII. — Voy. R XXXVII ; t. II, p. 60.

LXIX. — Voy. R XXXVIII ; t. II, p. 60.

LXX. — Voy. R XXXIX ; t. II, p. 60.

LXXI. — Voy. R XL ; t. II, p. 60.

LXXII. — Voy. R XLI ; t. II, p. 61.

LXXIV ; p. 81. — N 192.
11 *Ce refrain se retrouve* t. I, p. 11, *et dans une pièce d'*Adan de la Hale, t. II, p. 109-110. — 12 *Voy. plus loin* p. 127.

LXXVI ; p. 82. — N 192.
1 amere — 20 *Voy. ce refrain* t. I, p. 200 et t. II, p. 88.

LXXVII ; p. 83. — N 193. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.*, p. 32 et Bartsch, *Rom.*, p. 217.

LXXVIII ; p. 83. — N 193. — *Publ. par* Bartsch. *Rom.*, p. 217.

1-2 *Ces deux vers sont à peu près pareils à ceux qui commencent une pastourelle publiée par* Bartsch, *Rom.*, p. 40.

LXXIX et LXXX. — Voy. M CV, 1 et 2 ; t. I, p. 131 et 132.

LXXXI. — Voy. M GXLVIII, 1 ; t. I, p. 169.

LXXXIV ; p. 85. — N 194. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 18.

LXXXV. — Voy. M CLXXVI, 1 ; t. I, p. 188.

LXXXVI ; p. 85. — N 194.

6 *Voy. ce refrain*, t. I, p, 76, 130 *et* 144.

LXXXVII. — M CLXXXIX, 1 ; t. I, p. 196.

LXXXVIII ; p. 86. — N 194.

1 *Une pièce d'*Uc Faidit *commence de même.*

LXXXIX ; p. 86. — N. 195. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.* p. 378.

5-6 *Voy. plus loin* p. 87.

XC ; p. 86. — N. 195. — *Publ. par* Fr. Michel, *Th. fr.*, p. 32 et Bartsch, *Rom.*, p. 218.

2 Nos amis.

XCI ; p. 87. — N 195. — (*Suite de refrains*).

1-2 *Voy. plus haut* p. 86. — 3 Kamours = 15-16 *Voy.* t. I, p. 200 et t. II, p. 83.

— 17-18. *Voy. les notes de la pièce* XXI *du ms.* R, p. 150.—21 *Voy.* p. 54.

XCIV. — Voy. M CCLXII, 2 ; t. I, p. 278.

XCV ; p. 89. — N 196. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 218.

XCVIII ; p. 91. — N 196.

1 *C'est le premier vers d'une chanson de* Gautier d'Espinau.

PARIS, BIBL. NAT., FR. 12786 (= B)

I. — Voy. M LXVIII, 1 ; t. I, p. 92. — *Les notes de* M *ne portent pas mention du ms.* B, *qui n'offre pas de variantes.*

II. — Voy. M XLI, 2 ; t. I, p. 61.

III. — Voy. D XXIV ; t. II, p. 7.

IV ; p. 92. — B 76.

1 Pour vos douz — 5 *Le refrain n'est représenté que par* Dame, *excepté à la fin du dernier couplet.* — 15 Bien doi.

V ; p. 93. — B 76.

1 *Ce vers est tout effacé.*

VI ; p. 93. — B 76.

2 Que.

IX ; p. 94. — B 77.

1-2 *Ce refrain qui se retrouve* p. 129 *est cité aussi dans les Tournois de Chauvency*, v. 3178.

X ; p. 95. — B 77 ; LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 230. *Ce roudeau est attribué à* Adan de la Hale *par le ms.* LV.

2 et 8 LV Me.

XI ; p. 95. — B 77.

1-2 *Ce refrain sert dans la pièce* LVII *du ms.* D *à former le premier et le dernier vers d'un motet;* voy. t. II, p. 19-20. — 3 B irai ou bois violete cuillir. — 5 S'il a fet amie je ferai.

XIII ; p. 96. — B 77.

7 sont en agait.

XIV ; p. 96. — B 78 ; LV 33. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 221. *Ce rondeau est attribué à* Adan de la Hale *par le ms.* LV.

1-2 *Ce refrain se retrouve dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 405. — 2 et 8 LV vos proi — 5-6 LV *change ainsi ces deux vers:*

Se n'avés pité de mi
Vo trés grans bontés mar vi.

XVII. — Voy. D LXXXI ; t. II. p. 29.

XX ; p. 98. — B 78 ; LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 227. *Ce rondeau est attribué à* Adan de la Hale *par le ms.* LV.

2 et 10 LV cheli — 3 et 11 LV tient en — 6-8 *Au lieu de ces trois vers*, B *n'en a que deux :*

Jamais cuer n'avroie
De nule autre amer.

XXI ; p. 99. — B 78 ; V 118. — *Publ. par* Heyse, *Roman ined.*, p. 56.

Ce rondeau est attribué à Guillaume d'Amiens *par le ms.* V.

2 et 8 V bele et boine — 3 V Si a — 5 V a saisi — 6 sa grant.

XXIII. — Voy. D LXXXIV ; t. II, p. 30.

XXV ; p. 100. — B 79.

1 Jolemant.

XXVIII ; p. 101. — B 79.

1-2 *Ce refrain se retrouve dans la Cour d'Amour, Romania,* t. X, p. 522 *et comme tenor de la pièce* CCXXVII *du ms.* M ; *voy.* t. I, p. 233.

XXXIII ; p. 103 — B 80. — *Publ. par* Brakelmann, *Jahrb. f. rom. Literatur,* t. XI, p. 107.

1 *Ce rondeau est une des nombreuses pièces qui forment la paraphrase d'un sermon de* Maurice de Sully (*voy.* P. Meyer, *Romania,* t. V, p. 466 et suiv.), *auquel nous avons déjà consacré une note,* t. I, p. 306. *Plusieurs autres pièces du même genre ont été publiées par* Bartsch, *Rom.,* p. 208 et suiv., *et dans ce présent volume,* p. 130 et suiv. — 3 Ne vos *est répété.* — 6 Se vesti mieus.

XXXIV ; p. 103. — B 80 ; LV 33 ; V 55. — *Publ. par* De Couss., *Ad.,* p. 219.

Ce rondeau est attribué à Adan *par le ms.* V *et à* Adan de la Hale *par le ms.* LV.

1-3 *Ce refrain se retrouve dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 412. — 5 or sui traïz *manquent à* V — 6 LV, V Car il est — 7 LV Seur cuer ; V Sus cuer — 8 LV, V vo ris.

XXXV ; p. 104. — B 80 ; V 118. — *Publ.* par Heyse, *Roman ined.*, p. 56.

Ce rondeau est attribué à Guillaume d'Amiens *par le ms.* V.

1-2. *Ce refrain se retrouve dans les Tourn. de Chauv.*, v. 3486-7 *et dans la Cour d'Amour, Romania,* t. X, p. 522.

2 et 8 V Amors — 6 V Qui bien le mi.

XL ; p. 106. — B 81.

6 Li jors m'a seurpris — 11 el jolis.

XLI ; p. 106. — B 82.

3 la vi.

PARIS, BIBL. NAT. FR. 25566 (= LV)

(*Toutes les pièces de ce ms. sont attribuées à* Adan de la Hale).

I ; p. 108. — LV 32 ; ms. de Cambrai. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 208 (De Coussemaker *ne donne pas de variantes pour le ms. de Cambrai*).

9 LV Adont.

II ; p. 109. — LV 32 ; ms. de Cambrai. — *Publ. par* De Couss., Ad., p. 210 (De Coussemaker *ne donne pas de variantes pour le ms. de Cambrai*).

III ; p. 109. — LV 32 ; ms. de Cambrai. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 211 (*La variante du ms. de Cambrai est fournie par la planche* XXXI *de l'ouvrage de* De Coussemaker, *l'Harmonie au moyen âge*).

3 *Ms. de Cambrai* me font.

IV ; p. 109. — LV 32 ; ms. de Cambrai. — *Publ. par* De Couss., *Ad.* p. 214.

1 *Voy. pour ce vers* le t. I, p. 11 et le t. II, p. 81. — 14 *La Planche* XXXI *de l'Harmonie au moyen âge, qui présente le texte du ms. de Cambrai s'arrête à ce vers*).

V ; p. 110. — LV 33. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 216.

1-3 *Les trois vers de ce rondeau forment les deux premiers et le dernier vers d'un motet d'*Adan de la Hale, t. I, p. 224-225.

VI ; p. 111. — LV 33. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 218.

1-2 *Ces deux vers se retrouvent en tête d'un motet ;* voy. t. I, p. 232, *et forment un refrain qui existe aussi dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 415.

VII. — Voy. B XXXIV ; t. II, p. 103.

VIII. — Voy. B XIV ; t. II, p. 96.

IX ; p. 111. — LV 32. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 223.

X ; p. 112. — LV 33. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 224.

XI ; p. 112. — LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 225.

XII. — Voy. B XX ; t. II, 98.

XIII ; p. 113. — LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 228.

XIV. — B X ; t. II, p. 95.

XV ; p. 113. — LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 232.

XVI : p. 113. — LV 34. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 235.

XVII, 1 et 2. — Voy. M CCXIX, 2 et 1 ; t. I, p. 224.

XVIII, 1 et 2. — Voy. M CCXXXIV, 1 et 2 ; t. I, p. 240.

XIX, 1 et 2. — Voy. M CCXIV, 1 et 2 ; t. I, p. 216.

XX, 1 ; p. 114. — LV 37. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 270.

XX, 2 ; p. 115. — LV 37 ; V 93. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 270.

XXI ; p. 115. — LV 37. — *Publ. par* De Couss., *Ad.*, p. 272.

6-8 *Refrain qui se retrouve plus loin* p. 119.

ROME, VAT. CHRIST. 1490 (= V)

I et II. — Voy. M XXXII, 2 et 1 ; t. I, p. 50.

III et IV. — Voy. M CCXXXVII, 1 et 2 ; voy. t. I, p. 247 et 248.

V. — Voy. M XX, 1 ; t. I, p. 35.

VI et VII. — Voy. XLI, 2 et 1 ; t. I, p. 61 et 60.

VIII et IX. — Voy. M L, 1 et 2 ; t. I, p. 70 et 71.

X ; p. 116. — V 116 et 25 (= V^1). — *Publ. par* Heyse, *Rom. ined.*, p. 53.

5-6 V^1 estre si Len meri — 10 V^1 S'an vostre — 11 V de sen sen ; V^1 de vostre — 12 V^1 Que desespoirs ne —

XI. — Voy. M CLXXXII, 1 ; t. I, p. 192.

XII ; p. 117. — V 117. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 54.

Ce rondeau est attribué à Guillaume d'Amiens le Peigneur *par le ms.* V, *ainsi que les neuf pièces suivantes.*

XIII ; p. 117. — V 117. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 54 *et par* Bartsch, *Chrest. fr.*, p. 315.

11 ment.

XIV et XV ; p. 118. — V 118. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 55.

XVI. — Voy. B XXI ; t. II, p. 99.

XVI. — Voy. B XXXV ; t. II, p. 104.

XVIII ; p. 118. — V 119. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 56.

1 *Un motet commence de même*, t. I, p. 240.

XIX ; p. 119. — V 119. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 57 *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 379.

1-3 Voy. *plus haut*, p. 115.

XX ; p. 119. — V 119. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 57 *et par* Bartsch, *Chrest fr.*, p. 315 *et Rom.*, p. 348.

1-2 *Ce refrain se retrouve* t. I. p. 6. — 3 *Ce vers se montre à peu près pareil dans trois pièces du ms.* N; t. II, p. 75-76. — 8 j'amera.

XXI ; p. 119. — V 119. — *Publ. par* Heyse, *Roman. ined.*, p. 57, *et par* Bartsch, *Chrest. fr.*, p. 316 *et Rom.*, p. 222.

1-4 *Ce refrain existe dans Renart le Nouvel, édition* Méon, t. IV, p. 403 ; *il se montre aussi, quoique un peu différent, dans un motet en deux parties du ms.* M, t. I, p. 282-283.

PIÈCES ISOLÉES

empruntées à différents mss., les uns déjà utilisés et déterminés par une lettre, les autres apparaissant pour la première fois et désignés par leur cote habituelle.

I ; p. 121. — R 1.

1 *Ce rondeau et les onze pièces suivantes empruntées au ms.* R, *ont été écrits postérieurement sur les feuillets blancs du ms.*

II et III ; p. 121 et 122. — R 2.

IV; p. 122. — R 3.

1 Voy. t. I, p. 86.

V ; p. 123. — R 3. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 212.

9-10 *Ce refrain se retrouve dans la Cour d'Amour*, *Romania.*, t. X, p. 522.

VI et VII ; p. 123 et 124. — R 3.

VIII ; p. 124. — R 4.

1 *Le premier vers et le dernier forment un refrain qui se retrouve dans la Cour d'Amour*, *Romania*, t. X, p. 524.

IX ; p. 125. — R 4.

X et XI ; p. 125 et 126. — R5.

XII ; p. 126. — R5.

XIII ; p. 126. — R 99 ; N 132 — *Publ. par* Bartsch, Rom. p. 250.

Cette pièce est attribuée à Jean Erart *par les deux mss.*

XIV ; p. 127. — E 320. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 218.

13 flaioloit — 20 Voy. t. II, p. 81.

XV ; p. 127. — N 131.

Cette pièce est attribuée à Jean Erart *par le ms.*

XVI ; p. 128. — V 17.

Cette pièce est attribuée à Gautier de Dargies *par le ms.*

XVII ; p. 128. — V 81.

XVIII ; p. 129. — V 99.

Cette pièce est attribuée à Richart *par le ms.*

1 *Le refrain formé par ce vers et le dernier se retrouve* t. II, p. 59 — 8-9 Voy. p. 94 *et les Tourn. de Chauvenci*, v. 3178.

XIX ; p. 129. — V 108. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 20.

4 et si ne vous mouvés.

XX, p. 129. — V 127.

XXI ; p. 130. — V² 70. — *Publ. par* Keller, *Romv.*, p. 585 *et* Bartsch, *Rom.*, p. 208.

1 *Sur cette pièce et d'autres analogues, qui suivent, voy. une note de la pièce* XXXIII *du ms.* B ; t. II, p. 157. — 5-6 Voy. t. II, p. 45.

XXII ; p. 131. — V² 70. — *Publ. par* Keller, *Romv.*, p. 585 *et* Bartsch, *Rom.*, p. 208.

2 *Voy. plus haut le* v. 5 *de la pièce* XXI, t. II, p. 130.

XXIII ; p. 131. — V² 71. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI, p. 159 *et Rom.*, p. 378.

XXIV ; p. 131. — V² 71. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI, p. 160 *et Rom.*, p. 221.

1 *Voy.* t. II, p. 80 — 5-6 *Voy.* t. II, p. 53.

XXV ; p. 131. — V² 71. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 209.

XXVI ; p. 131. — V² 71. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 208.

XXVII ; p. 132. — V² 76. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*,, p. 209.

XXVIII ; p. 132. — V² 77. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI. p. 162.

XXIX ; p. 132. — V² 78. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 221.

XXX ; p. 133. — V² 81. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI, p. 162 *et Rom.*, p. 378.

1 *Voy. dans le Jahrbuch une note de* Bartsch *sur les refrains à rapprocher de cette pièce.*

XXXI ; p. 133. — V² 81. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 221.

XXXII ; p. 133. — V² 81. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 18.

XXXIII ; p. 133. — V² 81. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 18.

XXXIV ; p. 134. — V² 86. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 221.

XXXV ; p. 134. — V² 86. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 222.

XXXVI ; p. 134. — V² 87. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI, p. 163.

XXXVII ; p. 135. — V² 92. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 222.

XXXVIII ; p. 135. — V² 97. — *Publ. par* Bartsch, *Rom.*, p. 210.

XXXIX ; p. 136. — V² 97. — *Publ. par* Bartsch, *Jahrb. f. rom. Lit.*, t. XI, p. 167.

5-6 *Refrain déjà cité*, t. I, p. 196 *et publié dans les Archives des Missions*, t. I, p. 291. — *Voy. aussi pour le premier vers le Roman de la Poire, éd.* Stehlich, p. 108.

XL ; p. 136. — Paris, Bibl. nat. fr. 12467, fol. 53 ; Paris, Arsena, 3142, fol. 284. — *Publ. par* Fr. Michel, *Chanson des Saxons*, t. I

Introd., p. LXVIII, *par* A. Jubinal, *Nouv. Recueil*, t. II, p. 297, *et par* Bartsch, *Rom.*, p. 210.

1 *Ces six ou sept vers servent de thème à une moralité qui les suit dans les deux mss.* Bartsch *a supprimé les deux derniers mots comme ne rimant pas avec le reste de la pièce.*

XLI ; p. 136. — Paris, Bibl. nat,, lat. 16497, fol. 74 ; Londres, Mus. brit , Arundel 292. — *Publ. par* de la Rue, *Archæologia,* t. XIII, p. 231 ; *par* Bartsch, *Rom.*, p. 209 *et par* Lecoy de la Marche, *La chaire française,* p. 86 (*Cf.* t. I, p. 306).

XLII ; p. 137. — Paris, Bibl. nat., fr. 19525 (*sur un feuillet de garde à la fin du volume*).

8 *Le vers commence par un mot difficile à lire.*

XLIII ; p. 137. — Paris, Bibl. nat., lat. 16497, fol. 74. — *Publ. par* Lecoy de la Marche, *La chaire française.* ., p. 187.

XLIV ; p. 138. — Paris, Bibl. nat., lat. 17509, fol. 146 (*Ce ms. a été choisi entre plusieurs autres*) — *Publ. par* Lecoy de la Marche, *La chaire française.* ., p. 262.

GLOSSAIRE

Les chiffres romains renvoient à la tomaison des volumes et les chiffres arabes aux pages.

A

Aairier (s'), I, 268, *prendre logis.*
Abandon (en), I, 258, *à discrétion.*
Abelir, I, 89, *etc., plaire.*
Abiete, I, 30, *petite abbaye.*
Acesmer, I, 177 ; II, 126, *parer, équiper.*
Achoison, I, 81, *etc., occasion.*
Acointance, I, 94, *amitié, amour.*
Acointement, II, 3, 63, *abord, accueil.*
Acointier, I, 62, 105 ; II, 14, *etc., fréquenter, faire la connaissance de.* — s'acointier a, I, 45, *faire la connaissance.*
Acoler, I, 39, *etc., embrasser.*
Aconte, I, 147, *acompte.*
Acorder, I, 114 ; II, 72 (*terme musical*) *mettre en accord harmonique les différentes parties d'un morceau.*
Acorer, I, 96, 272, *frapper à mort.*
Acoustumance, I, 45.
Acueillir sa voie, II, 51, *se mettre en route.*
Ademetre, II, 5, *abaisser, avilir.*
Adès, I, 22, 60, *etc., toujours.*
Adominer, I, 190, *maltriser.*
Adonc, Adont, I, 13, *etc., alors.*
Adoucement, I, 123, *adoucissement.*
Adous, II, 21, *bons traitements.*
Aé, I, 37, *etc., âge, vie.*
Afaitier, I, 40, 236, *etc., parer façonner.*
Afiche, I, 120, *boucle, fibule.*
Afier, I, 177, *etc., promettre.*
Agaitement, I, 76, *embûche.*
Agraventer, I, 239, *etc., écraser.*
Aguei (*angl-norm.*), II, 1, *aiguisé.*
Ahatir (s'), I, 17, *se vanter.*
Aïde, aïe, I, 70, 88, *etc., aide.*
Aignelet, I, 136, *petit agneau.*
Aimi, aimmi, aymi, emi, (*excl.*), I, 82, 93, *etc., hélas.*
Ainc (n'), I, 91, *etc., jamais ne.*
Ainçois, I, 149, *etc., mais.*
Ains, I, 226, *etc., mais.*
Aïrer, I, 37, *mettre en colère.* — s'aïrer, I, 53, *s'irriter.*
Ajornant, I, 191, *matin, point du jour.*
Ajornée, I, 117, *journée.*
Ajorner (*impers.*), I, 48, *faire jour.*
Al, el, I, 21, 22, *autre chose.*

Alainer, II, 83, *prendre haleine.*
Alegement, aliegement, I, 210, *etc.*, *soulagement.*
Alejance, I, 154, *soulagement.*
Alenée, II, 127, *souffle.*
Aler : voise, 1° *pers. sg. subj. prés.* I, 56, *etc.* ; voist, voicet, 3° *pers. sg. subj. prés.* I, 14 ; II, 20.
Aleter, I, 29, *battre de l'aile, voleter.*
Aleuriva (*refrain*), I, 227.
Alever, I, 243, *mettre en honneur.*
Alosé, I, 286.
Ambler, *voy.* Embler.
Ambleüre (porter l'), II, 111, *marcher l'amble.*
Amander, amender, II, 98, *faire réparation* ; II, 100, *profiter, réussir.*
Amerir, I, 107, *récompenser.*
Amerousette, amourosette, *dim. d'*amoureuse, II, 16.
Amiete, *dim. d'*amie, I, 10, 157, *etc.*; II, 19, *etc.*
Anemi (l'), I, 129, *le diable.*
Anemistié, I, 129, *inimitié.*
Aneut, *voy.* Anuit.
Angin, *voy.* Engin.
Angle, II, 40, *ange.*
Anoier, I, 93, *ennuyer*
Anuit, aneut, enuit, I, 271 ; II, 37, *aujourd'hui.*
Aourer, I, 83, *etc.*, *adorer.*
Apaisier II, 130, *faire pardonner.*
Apanser (s'), II, 104, *penser à.*
Aparmains, II, 129, *sur le champ.*
Aparoir (s'), I, 79, *se montrer.*
Apeler a, I, 197, *etc.*, *appeler comme.*
Apendre, I, 209, *être dû.*
Apert (en), II, 19, *ouvertement.*
Apiau, 1° *pers. sg. ind. prés. d'*apeler.
Araisonner, II, 2, *parler à.*
Arbroie, I, 200, *etc.*, *lieu planté d'arbres.*
Ardre, ardoir, *brûler*, I, 282.
Ardure, I, 168; II, 22, *ardeur.*
Arrier, I, 85, *en arrière.*
Ars, I, 271, *brûlé.*
Asesouner, I, 23, *venir en temps.*
Aseulé, I, 189, *seul.*
Asoagier, asouagier, I, 164, 211, *adoucir.*
Asouagement, I, 179, *adoucissement.*
Assai (d'un), II, 78, *d'une même mesure.*
Assener, I, 56, 168, *etc.*; II, 45, *etc.*, *assigner, destiner, lotir.*
Assoutillance, I, 45, *esprit.*
Astenir (s'), II, 110, *s'abstenir.*
Atalenter, II, 22, *plaire.*
Atant, I, 38, *alors.*
Atourner (s'), I, 5, 182, se *préparer, se diriger.*
Atraihant, I, 217, *attrayant.*
Attapir, I, 259, *cacher.*
Auan, awan, I, 261 ; II, 69, *cette année.*
Aubespin, I, 71, *aubépine.*
Aubourc, I, 120, 182, *aubour* (*arbre*), *sorte de cytise.*
Aumosnière de soie, I, 227.
Aunoi, ausnoi, I, 8, 49, *etc.*, *lieu planté d'aulnes.*
Autresi, I, 142, *etc.*, *aussi.*
Autretant, I, 76, *etc.*, *pareillement.*
Autrier, I, 6, 13, *etc.*, *l'autre jour.*
Aventurer, II, 78, *réussir.*
Avoïer, I, 97, *etc.*, *mettre en bonne voie.*
Awan, *voy.* Aouan.
Aymi, *voy.* Aimi.

B

Baance, I, 94, *désir.*
Bacheler, II, 136, *jeune garçon.*
Baer, beer, I, 224 ; II, 70, *etc.*,

désirer, aspirer à. — bet, 3e *pers. sg. subj. prés.* I, 37, 118, 224.
Bailie, baillie, I, 46, *etc., pouvoir.*
Baler, I, 236, *danser.*
Baloier, II, 125, *agiter, secouer.*
Barat, I, 45, 129, *tromperie.*
Basme, II, 42.
Baudor, baudour, I, 9, 14, *etc.* ; II, 7, *etc., joie.*
Baus, *plur. de* bal, II, 75, 119, *etc.*
Baut, I, 144, *etc., gai.*
Bée (payer la), II, 21, *attendre vainement.*
Beer, *voy.* Baer.
Begine, II, 74, *béguine.*
Bercheret, I, 220, 221, *berger.*
Berchier, I, 6, 7, *berger.*
Bergerele, II, 123, *bergère.*
Bergerot, I, 47, *etc., berger.*
Bet, *voy.* Baer.
Blai, *voy.* Bloi.
Blanchet, *dim. de* blanc, I, 40, *etc.*
Bloi, I, 40, 116, 122, *etc.* ; II, 129, *blond.*
Blondet, *dim. de* blond, I, 35, *etc.*
Boidie, boisdie, I, 27, 103, *etc., trahison, tromperie.*
Boisier, I, 237, *tromper.*
Bon, I, 81, *ce qui plaît* ; bons (faire ses), II, 114, *obtenir les faveurs d'une femme.*
Bordon, II, 134, *baton de pèlerin* ; I, 45 (*au sens métaphorique*).
Bos, II, 45, *bois.*
Bouchete, *dim. de* bouche, I, 40, *etc.*
Bourse de soie, I, 120.
Boute corroie (jouer de la), II, 36, *tromper.*
Boutine, I, 218, *extrémité du ventre.*
Bouton, I, 211, *bouton,* (*pris comme objet de peu de valeur*).
Brancete, I, 269, *petite branche.*
Buer, I, 163, 174, *etc.* ; II, 133, *etc., heureusement.*

C

Çainturele, *dim. de* çainture, I, 242.
Callandre, chalandre, I, 31 ; II, 7, *sentinelle, sorte d'alouette.*
Car, I, 135, *c'est pourquoi.*
Caroler, charoler, II, 131, *etc., danser en rond.*
Catillant, I, 217, *chatouillant.*
Caviaus, II, 129, *cheveux.*
Celée (a), I, 27, 117, *etc., en cachette.*
Celer, I, 153, *etc., cacher.*
Cembel, II, 134, *tournoi.*
Cemise, II, 129, *vêtement de dessus.*
Chaitif, I, 272, *etc., malheureux.*
Chalandre, *voy.* Callandre.
Chaloir (en), II, 36, *importer.*
Chançonnete, chansonnette, I, 14, *etc.*
Chant, I, 71, *etc.* — (*opposé à tenor*), I, 115.
Chapel, chapelet de fleurs, I, 49, *etc.*, — de roses, II, 137 ; — de feuciere, I, 278 ; — vert, I, 219 ; — de violetes, I, 246.
Chaperon, I, 219, 273.
Charoler, *voy.* Caroler.
Chasti, II, 78, *réprimande.*
Chastier, chastoier, II, 47, 125, *réprimander.*
Chaün, II, 40, *chacun.*
Chetif, *voy.* Chaitif.
Cheü, I, 195, *tombé.*
Chevrie, I, 47, 48, *bergère.*
Chienet, I, 219, *petit chien.*
Chiere, I, 290, *figure.*
Chierte, I, 22, *valeur.*
Chifler, I, 22, *se moquer.*

Choisir, II, 45, 97, *etc.*, *regarder.*
Clamer, I, 160, *appeler.* — (se), I, 141, 185, *se plaindre.*
Clapeter, I, 217, *faire du bruit.*
Claus, I, 242, *clous.*
Clergie, I, 46, *science ;* II, 39, *clergé.*
Coé, II, 126, *à queue.*
Coi, I, 73, *etc.*, *tranquille.*
Coiement, II, 70, *doucement.*
Cointe, I, 6, 24, *etc.*, *joli, gentil, élégant.*
Cointement, I, 118, *doucement.*
Cointise, I, 118, *gentillesse.*
Cointoier, II, 58, *parer, ajuster.*
Coisir, *voy.* Choisir.
Comant, I, 62, *etc.*, *ordre.*
Comfaitement, I, 231, *comment.*
Compaignete, II, 95, *petite compagne.*
Comparer, I, 109, 209, *etc.*, *payer, acheter.*
Compas (a), — (par), I, 17, 115, *etc.*, *régulièrement, avec art.*
Complaindre (se), I, 171 ; II, 113, *se plaindre.*
Concordant (chant), I, 115 (*terme musical*), *chant formant l'une des parties d'un motet.*
Conduit, I, 10 (*poésie rythmique destinée à être mise en musique*).
Conquester, I, 181, *gagner.*
Conroi (prendre), I, 106, *prendre soin.*
Consaut, 3e *pers. sg. subj. près. de* conseillier, I, 208.
Consirrer, I, 166, *désirer.*
Contenement, I, 284, *manière d'être.*
Contraire, II, 17, *etc.*, *ennui.*
Contralier, I, 199, *contrarier.*
Contratendre, II, 81, *attendre.*
Contremant (sans), I, 96, *sans délai.*
Contremont, I, 54, *en haut.*
Coraille (prendre la), II, 69, *avoir des nausées.*
Coroie, I, 86, 236, *etc*, *courroie, ceinture.*
Cortine, I, 175, *rideau de lit.*
Corucier a, I, 180, *exposer quelqu'un au courroux de.*
Cote, II, 127 (*vêtement de femme*).
Cotele, I, 120 ; II, 126, *dim. de* cote.
Couart, cowart, I, 56, 283 ; II, 24, *peureux.*
Coudroie, II, 93, *coudrette.*
Coulouri, II, 124, *coloré.*
Cous, I, 131, 271, *etc.*, *mari trompé.*
Couvent (par tel), I, 267, *de telle sorte.*
Covoitous, I, 199, *convoiteux.*
Craindre : criem, 1re *pers. sg.*, *ind. prés.* I, 56, *etc.* ; crient, 3e *pers. sg.* — se craindre, I, 113, *craindre.*
Craventer, II, 36, *écraser.*
Cremant, I, 269, *craignant.*
Cremour, I, 270, *crainte.*
Crestre, I, 97, *croître.*
Crever : criet, 3e *pers. sg. subj. prés.* I, 54.
Criem, crient, *voy.* Craindre.
Crieme, I, 69, *crainte.*
Criet, *voy.* Crever.
Crinete, II, 41, *chevelure.*
Croie, I, 86, *contract. pour* coroie.
Cui, I, 163, *etc.*, (*rég. direct. de* qui).
Cuidier, I, 3, *etc.* ; II, 97, *etc.*, *penser.*
Curer, I, 106, *guérir.*

D

Damoisiau, I, 101, *jeune noble.*
Dançade (*provençal*), I, 151, *danse.*
Darengier, I, 279, *dernier.*
Dasnoi, *voy.* Dosnoi.

Debonairement, II, 3, *avec bonté.*
Debonaireté, I, 61, 247, *etc.*, *bonté.*
Debrisier, I, 67, *tourmenter*; se — I, 177, 216, *se tourmenter, prendre fin.*
Decevance, I, 46, 94.
Deduire, desduire, I, 13, 50, *etc.*, *réjouir, se réjouir.*
Deduit, desduit, I, 3, 9, *etc.*, *plaisir.*
Defaute, II, 125, *faute.*
Definer, I, 110, *prendre fin.*
Deguerpir, I, 47, *etc.*, *quitter.*
Dejouste, I, 196, *etc.*, *près de.*
Dekai, II, 79, *déchéance.*
Delés, I, 230, *près de.*
Delit, I, 5, 52, *etc.*, *joie, plaisir.*
Demaine, II, 66, *pouvoir.*
Demener, II, 123, *emmener.*
Dementer, I, 218, *se lamenter.*
Demorée, demourée, I, 172, *etc.*, *séjour, retard.*
Demorer, I, 104, *tarder.*
Departie, I, 55, *etc.*, *départ.*
Departir, II, 4, *séparer.*
Deport, I, 70, 153, *etc.*, *plaisir.*
Deporter, I, 13, 50, *etc.*, *réjouir*; — I, 14, 197, *etc.*, *se réjouir.*
Deprier, deproier, I, 139, *etc.* *prier.*
Derverie, I, 153, *folie.*
Desceindre, I, 86, *déserrer.*
Deschant, I, 45, *composition musicale à deux ou plusieurs parties.*
Desconcilié, I, 135, *troublé.*
Descreü, I, 186, *diminué.*
Desduire, *voy.* Deduire.
Desduit, *voy.* Deduit.
Deservir, I, 174, 184, *etc.*, *mériter.*
Desevrer, dessevrer, I, 55, 114, *etc.*, *séparer, quitter.*
Desirée, II, 45, 72, *objet de désir.*
Desirer, I, 291, *chose désirable.*
Desirier, I, 13, *désir.*
Desiteus, I, 277, *pauvre.*
Deslacier, II, 45, *délacer.*
Despit, I, 68, *mépris.*
Desroi, I, 106, *plaisir*; I, 268, *méchanceté.*
Destourber, I, 195, *troubler.*
Destraindre, I, 145, *etc.*, *étreindre.*
Destraingnanment, II, 63, *d'une façon serrée.*
Destroit, I, 224; II, 100, *triste, troublé.*
Desvoier, II, 132, *rendre fou.*
Deut, *voy.* Doloir.
Deveer, I, 29, *empêcher, défendre.*
Devier, II, 40, *mourir.*
Devin, I, 27, *prêtre, clerc.*
Devis (a), I, 17, 35, *etc.*, *à souhait, très bien.*
Devise (a), I, 198, *etc.*, *à souhait*; par tel — I, 184, *de telle façon.*
Devoir : dui, *ind. prés.* 1re *pers. sg.* I, 107.
Di, I, 5, 254, *etc.*, *jour.*
Diore, II, 133, *paré, bien vêtu,* (lat. *decoratus*).
Docet, doucet, *dim. de* doux, I, 33, *etc.*
Doctriner, I, 276, *enseigner.*
Doins, doinst, doint, *voy.* Doner.
Dol, duel, I, 45, *etc.*; II, 133, *chagrin, douleur.*
Dolenté, I, 186, *malheur.*
Doloir, I, 209, *souffrir*; se — I, 60, *être affligé.* — deut, 3e *pers. sg. ind. prés.* I, 285.
Dolouser, I, 210, *se plaindre, s'affliger.*
Doner : doins, 1re *pers. sg. ind. présent*, I, 8, *etc.*; donrai,

1re *pers. sg. fut.* I, 63 ; doinst, doint, dont, 3e *pers. sg. subj. prés.* I, 57, *etc.*
Donrai, *voy.* Doner.
Dont, I, 163, *par suite de cela.*
Dont, *voy.* Doner.
Doranlot, dorenlot (*refrain, air où figure ce refrain*), I, 200, 205, 219 ; II, 81, 127.
Dosnoi, dounoi, I, 50, 283, 289, *acte amoureux.*
Doucet, *voy.* Docet.
Douloir, *voy.* Doloir.
Doumagier, I, 84, *faire dommage.*
Dounoi, *voy.* Dosnoi.
Doutance, I, 116, *etc., crainte.*
Douter, II, 55. *craindre.*
Dru, *adj.* I, 32, 33, *etc.*
Dru, I, 195, *amant.*
Drue, I, 274, *amie.*
Druerie, I, 27, 49, *etc., amour, plaisir d'amour.*
Dueil, duel, *etc.*, 1re *pers. sg. ind. prés. de* doloir, I, 60.
Duel, *voy.* Dol.
Dui, *voy.* Devoir.
Duré, I, 100, 158, *etc.*, (*refrain*).
Dureles, I, 161 (*refrain*).
Durete, I, 100 (*refrain*).
Duriau, I, 100, 161 (*refrain*).

E

Eire, *voy.* Estre.
El, *voy.* Al.
Elete, I, 269, *petite aile.*
Embaler, II, 69, *entonner, boire*
Embler, I, 35, *etc.* ; II, 96, *enlever, voler.*
Emi, *voy.* Aimi.
Empirer, I, 243.
Emprandre, II, 111, *commencer.*
Enaigrir, I, 279, *aigrir.*
Encelé, I, 9, *muni, scellé.*
Encerchier, II, 134, 135, *rechercher.*
Enchant, I, 218, *enchantement.*
Encliner, I, 274, *incliner.*
Encoir, II, 82, *encore.*
Ençois, I, 235, *avant.*
Encoper, I, 115, *inculper.*
Encuser, I, 55, 207, *accuser.*
Enfançon, II, 114, *enfant.*
Enfantis, II, 17, *enfantin.*
Enganer, II, 128, *tromper.*
Engignier, I, 129, *etc., tromper.*
Engin, I, 45, *habileté.*
Engliskeman, II, 69, *anglais.*
Engrainer, I, 208, *engrener.*
Engrant, I, 256 ; II, 85, *désireux.*
Engrès, I, 197, *fâché.*
Engrever, I, 290, *s'agraver.*
Enlacier, I, 155, *prendre dans des lacs.*
Ennuit, *voy.* Anuit.
Enorter, II, 22, *exciter.*
Enqui, I, 241, *ici.*
Enseignié, I, 10, 212, *sage, bien élevé, instruit.*
Ensement, I, 33, *etc., de même.*
Entalenté, I, 8, *désireux.*
Entendement, II, 124, *esprit.*
Entension, II, 43, *intention.*
Entente, I, 63, *volonté, intention.*
Enticier, I, 201, *conseiller, exciter.*
Entresait, I, 184, *toujours.*
Entroblier, entroublier, I, 101, *etc., oublier.*
Entroïr, I, 200, *etc., entendre.*
Envier, I, 83, *inviter.*
Enviesir, II, 79, *vieillir*
Envis (a), I, 78, *à regret.*
Envoiseüre, I, 249, *joie.*
Envoisi, envoisie, I, 132, 142, *gai.*
Envoisiement, II, 90, *galment.*
Envoisier (s'), II, 9, *etc., se réjouir.*
Ere, *voy.* Estre.
Erragier (s'), I, 127, *se mettre en rage.*
Errant (tout), I, 275, *tout aussitôt.*

Errer son chemin, I, 202, *aller son chemin.*
Erromment, I, 230, *vite.*
Esbaniement, I, 256, *joie.*
Esbanoi, I, 25, 216, *joie, divertissement.*
Esbanoier, s'esbanoier, I, 218 ; II, 135, *se divertir.*
Esbatre, I, 136, *se promener.*
Esbaudir, I, 148, 150, *etc., se réjouir.*
Escandele, II, 110, *scandale.*
Eschalaz, II, 46, *échalas.*
Eschevi, II, 10, *élancé de taille.*
Eschiever, eschiver, I, 22, 224, *etc., fuir.*
Escoler, II, 20, *embrasser.*
Escondire, I, 115, 147, *refuser.*
Escremie, I, 70, *escrime amoureuse.*
Esfroi, estre en —, I, 25, *être troublé.*
Esgarder, I, 148, *etc.. regarder.*
Esgart, II, 20, 24, *attention.*
Esglentier, I, 86, *églantier.*
Eslaissier (s'), I, 73, *s'élancer.*
Eslire, I, 267, *chercher.*
Esmai, I, 129, *trouble.*
Espanir, I, 41, *s'épanouir.*
Esperdre (s'), I, 282, *s'égarer.*
Espringnier, I, 199, 202, *sauter.*
Esprisier, I, 103, *estimer.*
Esproon, I, 31, *étourneau (oiseau).*
Essamplaire, examplaire, I, 238, 267 ; II, 28, *modèle, exemple.*
Essaucier (s'), I, 27, *prendre de l'importance.*
Esseulé, II, 126, *seul.*
Estale (*adj. verb.*), II, 69, *plein.*
Estoc, II, 127, *tronc d'arbre.*
Estorer, II, 36, *créer.*
Estovoir, I, 13, *etc., falloir :* estuet, 3e *pers. sg. ind. prés.* I, 177 ; estuece, 3e *pers. sg. subj. prés.* I, 215.
Estrange, I, 225 ; II, 110, *étranger.*
Estre, *être* : ere, eire, iere, I, 57, 149, *etc.,* 1re *pers. sg. fut., serai* ; ieri, I, 104, *etc., sera.*
Estuet, estuece, *voy.* Estovoir.
Esveilli, I, 142, *éveillé.*
Examplaire, *voy.* Essamplaire.

F

Faim, II, 112, *désir.*
Faindre (se), I, 258, *hésiter.*
Faintie, I, 141, *feinte.*
Faintise, feintise, I, 115, *feinte.*
Faire a (*loc., suivi d'un inf.*), I, 231, *etc., être digne d'être.*
Faiture, I, 8, 32, *etc., façon.*
Feintise, *voy.* Faintise.
Felonesse, II, 2, (*fém. de* felon).
Feuciere, I, 278, *fougère.*
Ferir : fier, *impér.* I, 151.
Feur, fuer, I, 277, *prix ;* a nul fuer, I, 113, *etc., d'aucune façon.*
Fi, I, 3, 5, *etc., foi ;* de fi, II, 34, *certainement.*
Fiance, I, 94, *etc., confiance, foi.*
Fie, II, 68, *foie.*
Fier, voy. Ferir.
Fieret, *dim. de* fier, II, 108.
Finer, I, 190, *etc., finir.*
Finz (de), I, 38, *de fine amour.*
Flaiol, I, 219, *flageolet.*
Flaioler, I, 219, *etc., jouer du flageolet.*
Fleüter, I, 202, *jouer de la flûte.*
Flourete, flurette, I, 42, *etc., dim. de* fleur.
Floureter, I, 234, *pointer.*
Foilli, II, 47, *feuillu.*
Foloier, I, 186, *etc., faire folie.*
Folor, folour, I, 71, *etc., folie.*
Fondre, I, 202, *s'effondrer.*
Fontanele, fontenele, II, 80, *etc., source, fontaine.*

Forjurer, I, 121, *renoncer à.*
Fremier, I, 217, *frémir ;* I, 116, *friser.*
Freour, I, 182, *frayeur.*
Frestel, fresteil, fretel, I, 71, 120, *etc., flûte.*
Fresteler, I, 202, *jouer de la flûte.*
Frigandès zo (Zo), I, 135, 136. (*refrain*).
Froidor, froidure, I, 85, *etc., temps froid.*
Fuer, *voy.* Feur.
Fuison, II, 113, *foison.*
Fustat (*provenç.*), I, 151, *battu à coups de baton.*

G

Gaber, I, 46, 99, *se moquer.*
Gaer, II, 132, 133, *laver.*
Gaillarde, I, 282.
Gais, *voy.* Gas.
Gaite, I, 241, *etc., sentinelle.*
Gaiteurs, I, 40, *espions.*
Gaitier, I, 130, *etc., surveiller.*
Gamanter (se), II, 3, *se plaindre.*
Gans, I, 236 ; II, 127, *gants.*
Ganté, I, 2, *gentillesse.*
Garenne, I, 228.
Garir : garrai, 1re *pers. sg. futur* I, 193, *etc.*
Garnir, II, 33, *doter.*
Garrai, *voy.* Garir.
Gas, gais, I, 21, 69, *etc., moqueries ;* a gas, I, 155, *etc., pour rire.*
Gaut, I, 230, *etc., bois.*
Gengler, *voy.* Jangler.
Gent, I, 258, *gentil.*
Gentement, II, 81, *gentiment.*
Gesir : gius, 2e *pers. sg. parfait* I, 8 ; jut, 3e *pers. sg. parf.* I, 271, *etc.* ; geü, I, 6, *p. p.*
Geü, *voy.* Gesir.
Giler, voy. Guiler.
Girondele, (*refrain*), I, 65.
Glai, I, 37, 59, *etc., glaïeul.*
Glaitir, I, 271, *aboyer.*
Godeman (*angl.* goodman), II, 68.
Goman (au), II, 39, *à tire-larigot ?*
Gorgete, *dim. de* gorge, I, 247, *etc.*
Goudale (*angl.* good ale), *bière,* II, 69.
Goudalier, II, 68, 69, *buveur de* (good ale) *bière.*
Gounele, I, 100, *robe.*
Gracieuset, *dim. de* gracieus, I, 283.
Graer, I, 203, *accorder.*
Grailet, *dim. de* grêle, I, 284, *etc.*
Granment, II, 71, *grandement.*
Gregneur, greignor, I, 9, 57, *etc., plus grand.*
Grevance, I, 21, 252, *ennui.*
Griement, I, 87, *grièvement.*
Grieté, I, 60, 245, *etc., peine, souffrance.*
Griset, *dim. de* gris, I, 219.
Guenchir, I, 97, (*pris substantivement*) *élan.*
Guerpir, II, 30, 116, *quitter.*
Guerredon, I, 3, 29, *etc., récompense.*
Guerredoner, I, 59, 65, *etc., récompenser.*
Guerrier, I, 84, *faire la guerre à.*
Guile, I, 46, *etc., tromperie, fraude.*
Guiler, giler, I, 10, 35, *etc., tromper.*
Guimple de soie, I, 86, *guimpe de soie.*
Gius, *voy.* Gesir.

H

Hahai, (*interj.*), II, 8.
Haleter, I, 29, 54, *battre* (*en parlant du cœur*).
Hanner, I, 277, *labourer.*
Hardement, II, 71, *hardiesse.*
Hare (*interj.*), II, 68.

Hareu (*interj.*), II, 97, *etc.*
Haro (*interj.*), I, 70.
Haschie, I, 76, *souffrance.*
Hausage, I, 211, *mauvais traitement.*
Herberjier (s'), I, 172, *vivre ensemble.*
Heritage (amer a), II, 62, *aimer pour toujours, perpétuellement.*
Hernois, I, 225, *l'ensemble des ustensiles de ménage.*
Hie (*interj.*), II, 68.
Hie (a), II, 69, *en masse, ensemble.*
Hoqueter, I, 216, 217 (*terme musical*), *chanter à deux ou plusieurs parties en faisant alterner les syncopes.*
Houziaus, I, 219, *bottes.*
Huat (*provenç.*), I, 151, *hué.*
Hui, I, 164, *etc., aujourd'hui.*
Hure (*interj.*), II, 111.

I

Iere, iert, *voy.* Estre.
Iluec, ilueques, I, 13, *etc., là.*
Innel (contrefere l'), I, 100 ; *ne peut-on rapprocher cette locution du mot* hinniculus *dans Du Cange? elle signifierait alors « se couvrir de peaux de bêtes, se déguiser ».*
Issir, I, 116, *etc., sortir* : istrai, istra, 1e *et* 3e *pers. sg. fut.* ; I, 281 ; II, 128.
Istra, istrai, *voy.* Issir.
Itant, I, 43, *en même temps.*

J

Jangleour, II, 14, *etc., médisants.*
Jangler, gengler, jengler, I, 178, 231, *etc., bavarder, médire.*
Joel, II, 134, *joyau.*
Joiant, I, 81, 96, *etc., gai.*
Joliement, I, 215, *galment.*
Jolieté, joliveté, I, 87, *etc., gentillesse, galanterie, joie, plaisir.*
Joliet, *dim. de* joli, I, 30, *etc.*
Jolietement, I, 250, *galment.*
Jolif, jolive, I, 47, *etc., gai, amoureux.*
Jolivet, *dim. de* jolif, I, 42.
Joliveté, *voy.* Jolieté.
Jonet, *dim. de* Jeune, I, 139, *etc.*
Jor (ja), II, 65, *un jour.*
Jouvent, I, 267, *etc., jeunesse.*
Jus, I, 298, *etc., dessus, à bas.*
Jut, *voy.* Gesir.

K

Kamuset, I, 143, 144, *au nez camus.*
Kançon, II, 128, *chanson.*

L

Labour, I, 156, *etc., travail.*
Lai, I, 199, 120, 178, *etc., au sens général de chant, chanson, morceau de musique.*
Laira, lairai, *voy.* Laissier.
Lais, II, 1, *etc., hélas !*
Laissier, *laisser* : lès, 1re *pers. sg. ind. prés.* I, 55 ; lairai, lairé, leré, 1re *pers. sg. fut.* I, 34, 37, 139, *etc.* ; laira, 3e *pers. sg. fut.* II, 103 ; lerret, 2e *pers. plur. fut.* II, 137.
Latin, I, 71 ; II, 41, *langage.*
Lé, I, 28, *etc., large.*
Ledir, II, 46, *blâmer.*
Lerai, *voy.* Laissier.
Lerret, *voy.* Laissier.
Lés, I, 39, *etc., à côté de.*
Lès, *voy.* Laissier.
Lès, I, 73, *abandon.*
Leuchet, II, 31, *louche* (*semble*

renforcer l'épithète de vair, *appliquée à des yeux*).
Lié, I, 24, *etc.*, *gai, joyeux.*
Lie, *p.* liée, *fém de* lié.
Liement, I, 257, *etc.*, *gaîment.*
Lige, II, 66, *vassal.*
Ligement, I, 52, *etc.*, *comme homme lige.*
Loes que, I, 269, *dès que.*
Loier, I, 209, *paiement.*
Loisir, *être permis :* loist, 3e *pers. sg. subj. prés.*, I, 260.
Loist, *voy.* Loisir.
Longuet, *dim. de* long, I, 35, *etc.*
Los, I, 17, 80, *etc.*, *valeur.*
Losangier, losengier, I, 117 ; II, 1, *flatteur, trompeur.*
Lot, II, 69, *mesure de liquides.*
Luier, II, 51, *récompenser* (*même mot que le verbe* loier).

M

Main, I, 190, *etc.*, *matin.*
Main, *voy.* Mener.
Mainie, maisnie, mesnie, I, 99 ; II, 24, *famille, maison, compagnie.*
Mais, II, 81, *mauvais.*
Maistrier, mestrier, I, 249 ; II, 26, *gouverner.*
Maitire, I, 97, *matière.*
Malage, I, 99, *maladie.*
Maleiçon, I, 30, *malédiction.*
Malement, I, 158, *mal* (*adv.*).
Maleüré, I, 180, *malheureux.*
Malparlier, I, 117, *médisant.*
Malvis, *voy.* Mauvis.
Mamelete, *dim. de* mamelle, I, 30, *etc.*
Manierete, *dim. de* maniere, I, 284 ; II, 108.
Mar, I, 174, 201, 226, *etc.*, *pour le malheur de.*
Mas, mat, I, 68, *etc.*, *mort, triste, abattu.*
Matinet, *dim. de* matin, I, 6, 218, *etc.*
Maubaillir, I, 223, *maltraiter.*
Maubatu, I, 69, *mal battu.*
Mauvesté, mavistié, I, 26, *etc.*, *méchanceté.*
Mauvis, mavis, malvis, I, 31 ; II, 7, 30, *alouette huppée.*
Mavistié, *voy.* Mauvesté.
Mecine, medecine, I, 167, 176, *remède.*
Mehaignier, meheaignier, I, 129, 225, *faire tort à.*
Meloudie, I, 191, *chant.*
Membrance, II, 22, *souvenir.*
Membrer (se), I, 76 ; II, 47, *se souvenir.*
Mener : main, 1e *pers. sg. ind. prés.* I, 2 ; moinne, 3e *pers. ind. prés.* II, 11.
Menre, I, 277, *moindre.*
Menuement, II, 43, *finement.*
Merci, I, 141, *etc.*, *pitié.*
Mercier, I, 222, *remercier.*
Merir, I, 14, 60, *etc.*, *récompenser, donner en compensation.*
Merveilles (*adverbialement*), I, 290, *par merveille.*
Merveillier (se), I, 152, *etc.*, *s'étonner.*
Mesage, II, 98, *messager.*
Mescheance, I, 46, *etc.*, *male chance.*
Mescheoir, I, 163 ; II, 59, *arriver malheur.*
Meschief, mescief, mesqief, I, 69, 70, *etc.*, *malheur.*
Mesdit, I, 76, *médisance.*
Mesnie, *voy.* Maisnie.
Mespanser, II, 30, *mal penser.*
Mesparler, I, 112, *mal parler.*
Mesprendre, I, 112, *offenser.*
Mesprison, mesproison, I, 63, 210, *etc.*, *mépris, action vile.*
Mesqief, *voy.* Meschief.
Mestier (avoir), II, 116, *avoir besoin.*

Mestrier, *voy.* Maistrier.
Mi (en), I, 151, *au milieu.*
Mignot, I, 47, 164, *etc., gentil, gai.*
Mignotement, I, 23, *etc., gentiment.*
Mignotise, I, 95, 216, *etc., gentillesse, gaîté.*
Mirer, I, 104, 149, *regarder.*
Moie, I, 181 ; II, 12, *etc., mienne.*
Moinne, *voy.* Mener.
Mont, I, 4, 8, *etc., monde.*
Morir, mourir, *etc., tuer;* muir. 1re *pers. sg. ind. prés.* I, 59, *etc.*
Motet, I, 58, *composition à plusieurs parties.*
Moulin (faire le), I, 217.
Moullier, II, 135, *femme, épouse.*
Mounier, I, 208, *meunier.*
Moustoisons, II, 134, *vendanges.*
Mu, I, 79, *etc., muet.*
Muere, I, 278, *mûre.*
Muir, *voy.* Morir.
Munde, I, 136, *pur.*
Musart, I, 22, *qui passe son temps à faire l'amour.*
Muser faire] —, I, 22, *etc.*, II, 115, *se moquer de* ; I, 236, *jouer du chalumeau.*
Musete, I, 100, *instrument à vent.*

N

Naufrer, navrer, I, 51, 64, *etc.* ; II, 137, *blesser.*
Nelui, nului, I, 168, *etc., aucune personne.*
Nennil, I, 208, *etc., non ;* nennil voir, II, 102, *non vraiment.*
Neporquant, nonporquant, I, 80, *etc., pourtant.*
Nès, nis, I, 69, *même.*
Niceté, I, 147, *bêtise.*
Nis, *voy.* Nès.
Nohelison (a), II, 114, *à la Noël.*
Noiant, noient, I, 60, 78, *etc., néant, rien.*
Noif, I, 1, *etc., neige.*
Nonporquant, *voy.* Neporquant.
Norois, II, 89, *du nord.*
Noter, I, 120, *composer et exécuter de la musique.*
Noveus, *lisez* Noueus, II, 114, *Noël.*
Nuetement, I, 271, *nuitamment.*
Nuisi, *part. passé de* nuire, I, 18, 60, 158, *etc.*
Nuitie (a), I, 148, *pendant la nuit.*
Nului, *voy.* Nelui.

O

Ochoison, ocoison, I, 214, *etc., occasion.*
Oci, *voy. la note du tome* I, p. 303.
Od, II, 53, *avec.*
Oie, I, 114, *ouï je.*
Oirre, II, 51, *chemin.*
Oiseillonet, oisillonet, *dim. d'*oiseau, I, 37.
Olive, II, 80, *etc., olivier.*
Olivete, II, 131, *olivier.*
Ombroier (s'), I, 202, *se mettre à l'ombre.*
Ondé, I, 217, *ondulé.*
Onques, I, 89, 138, *etc., jamais.*
Onquor, I, 159, *encore.*
Orendroit, orendroites, I, 169 ; II, 85, *etc., maintenant, désormais.*
Orfenté, I, 201, *pauvreté.*
Orfrois, II, 129, *orfroi, broderie en galon.*
Orious, orioul, II, 7, *loriot.*
Orter, II, 114, *exhorter.*
Osidra, 1e *pers. sg. fut. d'*occire, II, 8, 10.
Otroier, I, 200, *etc., donner.*
Outréement, I, 192, 274.
Ouvrer, I, 213, 224, *etc., travailler.*

P

Païe, I, 140, *payée.*
Paile, II, 37, *pâle.*
Painer, *voy.* Pener.
Pairesis, II, 114, (*sou*) *parisis.*
Pallant, I, 131, *parlant.*
Papegai, I, 39, *perroquet.*
Papelardie, I, 45, *hypocrisie.*
Paraler (au), II, 54, *à la longue.*
Parfondement, I, 159, *profondément.*
Parlée (estre a), I, 183, *parler.*
Parlier, I, 190, *bavard.*
Partuer, I, 203, *tuer.*
Pascor, pascour, I, 168, *etc., pâques.*
Pastore, pastoure, I, 178, 182, *etc., bergère.*
Pastorele, pastourele, I, 39, *etc., bergère.*
Pastoriaus, II, 55, *berger.*
Pasture, II, 111, *pâture.*
Peliçon, pliçon, I, 86, *etc.* ; II, 129, *vêtement de fourrure.*
Pendant, I, 136, *etc., côteau.*
Pener, painer, I, 44 83, 268, 288, *etc., souffrir, s'efforcer.*
Pensé, I, 56, 139, *etc., pensée.*
Pensement, I, 89, *pensée.*
Penser, I, 8, 235, *etc., pensée.*
Per, I, 231, *etc., pareil.*
Perdre : perce, 1° *pers. sg. subj. prés.* I, 5,
Peri (estre), I, 62, 124, *mourir.*
Pesance, I, 45, 74, *ennui, chagrin.*
Peser, *ennuyer, chagriner* : poise, 3° *pers. sg. ind. prés.* I, 55, *etc.* ; poist, 3° *pers. sg. subj. prés.* I, 246, *etc.*
Petit I, 181, *etc., peu.*
Petitet, II, 55, *très peu.*
Pieça, I, 39, 40, *etc., il y a quelque temps* ; grant piece a, II, 8, 17, *il y a longtemps.*
Pipe, I, 236, *chalumeau.*
Pité, I, 254, *etc., pitié.*
Pitous, II, 33, *plein de pitié.*
Piz, I, 218, *seins.*
Plait (trop avez de), I, 21, *vous querellez trop.*
Plaindre, I, 210, *se plaindre.*
Plaisseïs, II, 50, *palissade.*
Plastre (batre), I, 217.
Plevir, II, 37, *donner sa foi à.*
Poi, I, 38, *peu.*
Poignant, I, 40, *pointant*
Poise, poist, *voy.* Peser.
Poour, I, 235, *peur.*
Pou, I, 75, *etc., peu.*
Pourpris, I, 273, *verger.*
Prael, praele, praielle. (*porme fém.*), I, 11, 219, *etc., pré.*
Praelet, praiolet, II, 106, *pet prêt.*
Prée, *forme fém. de* pré, I, 48, *etc.*
Premiers, I, 55, *etc., tout d'abord.*
Preu, prou, I, 156, *etc., intérêt, profit.*
Prime, I, 42, *premier.*
Pris, II, 100, *etc., valeur.*
Proisier, I, 212, *etc., priser, estimer.*
Pucele, I, 42, *etc , jeune fille.*
Pucelete, *dim. de* pucele, I, 30, *etc.*
Puer, II, 117, *dehors.*

Q

Quadruple, I, 20, 24, *etc., motet à quatre parties.*
Queilli, I, 70, *choisi.*
Querre (se), I, 1, *chercher à.*
Quidier, *voy.* Cuidier.

R

Raim, II, 45, 130, *ramure.*
Raime, reime, I, 79, 194, *ramure.*
Ralegier, I, 145, *alléger.*
Ramé, II, 42, *etc., branchu.*
Ramée, I, 198, *etc., ramure.*
Ramembrer, *voy.* Remembrer.

Recercelé (chief), I, 32 ; II, 43, *qui a les cheveux frisés.*
Rechoi, I, 282, *secret.*
Recorder (se), I, 222, *se souvenir.*
Recort, I, 175, *souvenir.*
Recroire, I, 186, 227, 282, *refuser, se rebuter.*
Recueillir (se), I, 285, *se mesurer.*
Refuis, I, 286, *refus.*
Regehir, I, 259, 260, *avouer.*
Regine, I, 151, *reine.*
Reheitier, I, 40, *être joyeux.*
Reime, *voy.* Raime.
Remanoir, I, 26, *etc., rester ; — que*, II, 37, *rester sans.*
Remembrance, I, 45, *etc., souvenir.*
Remembrer, se ramembrer, I, 63, *etc., se souvenir.*
Remirer, I, 54, *etc., regarder.*
Rennois, I, 15, *du Rhin.*
Renoter, I, 48, *répéter en chantant.*
Renouveler (*enparlant du temps*), II, 7, *redevenir beau.*
Renvoisié, — ie, I, 13, *etc., gai, gaie.*
Renvoisiement, I, 75, *etc., gaîment.*
Renvoisier, I, 15, 52, 199, *etc., réjouir, se réjouir.*
Repairier, (*verbe*), I, 42, 110, *etc., revenir; (pris subst.)*, II, 112, *retour.*
Requai, I, 42, *lieu isolé.*
Resbaudir, I, 31, 38, 230, 244, *être joyeux.*
Rescous, II, 117, *secouru.*
Resoingnier, I, 204, *craindre.*
Resort, I, 73, 232, *ressource.*
Resoudre, I, 203; II, 79, *relever, guérir.*
Respas, I, 68, *guérison.*
Restor, I, 171, *soutien.*
Retaudrai, 1re *pers. sg. fut. de* retollir, *reprendre*, I, 130.
Retraire, I, 180, *etc , retirer.*
Revel, I, 11, *etc., plaisir, réjouissance.*
Revider, I, 45, *visiter.*
Riber, II, 20, *lutiner.*
Rien, I, 41, 46, *etc., chose.*
Rieu, II, 83, *ruisseau.*
Rigoter, I, 221, *faire l'amour avec.*
Riotte II, 36, *querelle.*
Roïnete, *dim. de* roïne, *reine*, II, 110.
Ronchi, II, 89, *cheval de service.*
Rosete, *dim. de* rose, I, 150.
Rossignolet, roissignolet, roussignolet, *dim. de* rossignol, I, 35, 127, 135, *etc.*

S

Sade, I, 232, 290, *etc., gracieux.*
Sadera (*refrain*), I, 100, 160, 161.
Sadet, saidet, *dim. de* sade, I, 30, *etc.*
Saffre, I, 248, *appétissant.*
Saiete, II, 49, *flèche.*
Samblance (vo), I, 21, *votre personne.*
Samblant, I, 158, *apparence ;* les samblans, I, 30, *les manières.*
Saner, I, 99, *guérir.*
Saulers, II, 129, *souliers.*
Sauteler, I, 142, *tressaillir.*
Saverouset, savourouset, *dim. de* savoureus, II, 234, 242 ; II, 16, *etc.*
Segnourie, seignorie, seignourie, signerie, I, 223, 228, *etc., puissance, air noble.*
Seignouri, I, 170, *seigneurial.*
Sejour, I, 67, 71, *etc., retard, repos, délai.*
Sejourné (palefroi), I, 48, *cheval reposé, par suite vif.*
Semondre, I, 133, 196, *commander.*
Sené, I, 21, 22, *etc., plein de sens.*

Ser, I, 263, *soir.*
Serain (au), I, 178; II, 52, *le soir.*
Seraine de mer, I, 279, *sirène.*
Seri, I, 41, 85, 100, 196, *etc.*, *clair, calme, pur, doux, mélodieux.*
Serjant, I, 22, *serviteur.*
Seror, I, 16, *sœur.*
Serquot, II, 127, *surcot.*
Seulet, *dim. de* seul, I, 42.
Seut, *voy.* Souloir.
Sieue, I, 242, *sienne.*
Signerie, *voy.* Segnourie.
Simplet, *dim. de* simple, I, 285.
Solas, soulas, I, 11, 12, 21, 135, 154, *etc.*, *plaisir, joie, rapport amoureux.*
Soloir, souloir, I, 94, *avoir l'habitude de*: sueil, 1re *pers. sg. ind. prés.* I, 125, *etc.*; seut, 3e *pers. sg. ind. prés.* I, 285.
Son, I, 10, *musique.*
Sonet, I, 13, 100, *etc.*
Soret, *dim. de* sor, II, 41, 135, *blond.*
Sors, *p. p. de* sourdre, II, 84, *surgi.*
Souëf, I, 114, *doux.*
Soulas, *voy.* Solas.
Soulers pains a flor, I, 120, *souliers brodés.*
Souloir, *voy.* Soloir.
Souprison, I, 20, *surprise.*
Sourdre, II, 84, 93, *etc.*, *surgir.*
Sousgis, I, 291, *sujets.*
Soutie, I, 277, *sottise.*
Soutieument, soutilment, soutiment, I, 89, *etc.*, *subtilement.*
Sovrain, I, 125, *souverain.*
Sueil, seul, *voy.* Soloir.
Suer, II, 117, *sœur.*

T

Tablier, I, 15, *table pour jouer aux dés.*
Tabour, I, 120, *tambour.*
Taillié, taillie, I, 13, 21, 103, *etc.*, *fait* (*au sens corporel*).
Taint, II, 20, 37, *etc.*, *changé de couleur.*
Talant, II, 62, 107, *etc.*, *désir.*
Tartarin, I, 18, *tartares.*
Tendret, *dim. de* tendre, I, 233.
Tenebror, I, 167, *obscurité.*
Tenir a, I, 135, 163, *etc.*, *regarder comme.*
Termine, I, 183, *terme.*
Teü, *part. passé de* taire, I, 132.
Timbre, I, 178, *tambourin.*
Tirlot (*refrain*), II, 55.
Tolir, tollir, *enlever*: tolu, tollut, *part. passé*, I, 53, 88, *etc.*,
Tollu, tolu, *voy.* Tolir.
Tose, touse, I, 24, *etc.*, *jeune fille.*
Toudis, tous dis, I, 63, *etc.*, *toujours*
Tourtre, II, 132, *tourterelle.*
Touse, *voy.* Tose.
Tousete, *dim. de* touse, I, 42, *etc.*
Traitis, I, 17, 35, *bien dessiné.*
Treble, I, 94, 95, 115, *motet à trois parties.*
Trecherie, tricherie, I, 26, 103, 256, *etc.*; II, 70, *etc.*, *tromperie.*
Tresluer, I, 287, *se moquer de?*
Tretous, I, 261, *tous.*
Tricherie, *voy.* Trecherie.
Trichier, I, 117, *etc.*, *tromper.*
Triquedondele (*refrain*), II, 123.
Tristour, I, 110, 133, *etc.*, *tristesse.*
Tristre, I, 279, *triste.*
Trouver: truis, 1re *pers. sg. ind. prés.* I, 40, 129, *etc.*; truise, 3e *pers. sg. subj. prés.*, I, 161,
Truffer, I, 277, *plaisanter.*

Truhant, I, 46, 234, *mendiant*.
Truis, truise, *voy*. Trouver.

U

Uis, II, 106, *huis*, *porte*.

V

Vala li duré (*refrain*), I, 158.
Vair, I, 17, *etc.*, *nuancé*, *de couleur changeante*.
Vanner, I, 277.
Vantise, I, 115, *vanterie*.
Vausisse, *voy*. Vouloir.
Veer, I, 191, *défendre*.
Veïr, I, 41, 95, *voir*.
Venjement, II, 46.
Verai, II, 65, *vrai*.
Verdor, I, 143, 168, *verdure*.
Vermellet, *dim. de* vermeil, I, 55, 81, *etc.*
Vertir, I, 95, *tourner*, *changer*.
Veskir, I, 261, *vivre*.
Veul, II, 27, *volonté*.
Viaire, I, 205, 244, *etc.*, *visage*.
Viés, I, 217, *etc.*, *vieux*.
Vif, *voy*. Vivre.
Vif, I, 75, *vivant*.
Vilanie, vilenie, vilonie, I, 157, 165, 199, *etc.*; II, 23.
Viltance I, 46, *vilenie*.
Vilté, I, 186, *action vile*.
Vins françois, rennois, aucerrois, I, 15.
Vir, I, 261 ; II, 112, *voir*.
Vireli (faire le), I, 10.
Vis, I, 12, 74, *etc.*, *avis* ; si m'est —, I, 148, *me semble-t-il*.
Vis, I, 13, 17, *etc.*, *visage*.
Vivre : vif, 1re *pers. sg. ind. près.* I, 31.
Voicet, *voy*. Aler.
Voir, I, 168, *etc.*, *vrai* ; — I, 37, *etc.*, *vraiment*.
Voirement, I, 93, *etc.*, *vraiment*.
Voise, voist, *voy*. Aler.
Voleter, I, 86.
Voloir, vouloir : 1re *pers. sg. imp. subj.* vausisse, I, 58.
Voutis, I, 17, *etc.*, *arqué*.
Vuihot, II, 114, *mari trompé*.

W

Warder, II, 117, *regarder*.
Werpir, II, 117, *quitter*, *abandonner*.

Z

Zo frigandés zo (*refrain*), I, 135, 136.

INDEX

DES NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX AINSI QUE DES OUVRAGES CITÉS DANS LES NOTES.

A

ADAN, *bourgeois d'Arras*, I, 216.
ADAN, *Adan de la Hale*, I, 218, 297, 304, 321, 322, 324, 327; II, 154, 156, 157, 158-159.
ALIZ, AALIZ, AELIZ, *nom de femme*, I, 70, 306; II, 50, 103, 130, 131, 132, 136, 138.
AMMELOT, AMELOT, *voy.* EMMELOT.
ANDRIE, (S.), II, 68.
Angiers, Angers, I, 21, 299.
Arras, I, 173, 225; II, 68.
Artois, I, 224.
Aucerrois (vins), *vins d'Auxerre*, I, 15.
AUDEFROI LE BASTART, *trouvère*, I, 321.

B

BAIART, *nom de cheval*, II, 111, 112.
BAUDE DE LA CARIERE, *trouvère*, I, 306.
BAUDOUIN DE CONDÉ, *trouvère*, I, 304, 307.
BERTAUT, BIERTAUT, *nom d'homme*, I, 255.
Blangi, *Blangy* (*Normandie*), I, 24.
Blason, *Blaison* (*Anjou*), II, 83.
BLONDEL, *Blondel de Nesles*, I, 324.
BOURGOIS, *nom d'homme*, I, 214.

C

Cambrai, I, 44.
Camtipré, *Cantimpré* (*à Cambrai*), I, 45, 302.
Chanson (*la*) *des Saxons*, de JEAN BODEL, II, 162.
CHARLOT, *nom d'homme*, I, 214.
Chastelaine (*la*) *de Saint Gille* (*chanson*), I, 302, 320, 322; II, 141.
Clari (*Orléanais*), I, 271.
CLÉMENT, *nom d'homme*, I, 286.
Compiegne, I, 279.
COPIN, *nom d'homme*, I, 214, 286
Cour (*la*) *d'Amour* (*poème*), I, 307, 317, 324, 325; II, 142, 143, 149, 152, 157, 161.
Crieries (*les*) *de Paris*, I, 327.

D

Douay, *Douai*, I, 173.

E

EGLENTINE, *nom de femme*, I, 175.
EMMELOT, AMELOT, *nom de bergère*, I, 48, 92, 101, 112, 219; II, 81, 127, 136.
ERNOUL LE VIEL, *trouvère*, I, 320.
Escoterie, *Écosse*, II, 68.

ESTIEVENET, ESTIEVENOT, *nom d'homme*, I, 255.

F

FOLQUET DE MARSEILLE, *troubadour*, I, 308.
FRANQUF, *nom d'homme*, I, 286.

G

GADIFER, *trouvère*, I, 309.
Gant, *Gand*, I, 22.
GAUTELOT, *nom d'homme*, I, 216, 217.
GAUTIER DE DARGIES, *trouvère*, II, 161.
GAUTIER D'ESPINAU, *trouvère*, I, 321 ; II, 155.
GILON FERRANT, *nom d'homme*, I, 96.
GUILLAUME D'AMIENS LE PEIGNEUR, *trouvère*, II, 157, 159-160.
Guillaume de Dole, I, 319.
GUION, *nom d'homme*, II, 85.

H

HANCART, *nom d'homme*, I, 216.
HANICOT, HANIKEL, *nom d'homme*, I, 214, 216, 286.
HUET LE BURIER, I, 286.
HUGON, *nom d'homme*, II, 133.

J

JAIKE (S), *Saint Jacques*, II, 5.
JEHAN, *nom d'homme*, I, 255.
JEHAN DE NEUVILLE, *trouvère*, I, 326.
JEAN ERART, *trouvère*, II, 161.
JEHAN LAADIER (maistre), *nom d'homme*, I, 286.
JEHANNOT DE LESCUREL, II, 141, 144.

K

KATERINE (Ste), II, 40.

M

MAHALOT, *nom de femme*, II, 81.
MARC D'ARGENT, *nom d'homme*, I, 286.
MARGOT, I, 117, 230 ; II, 137 ; *voy.* MARION.
MARIE (la Vierge), I, 18, 129, 137, 208 ; II, 68.
MARIETE, I, 137 ; II, 131 ; *voy.* MARION.
MARION, *nom de bergère* (*ce nom se présente aussi sous les formes* MARGOT, MARIETE, MAROIE, MAROT, MAROTE, MAROTELE), I, 43, 83, 198 ; II, 7, 128 ; *voy.* ROBIN.
MAROIE, I, 86 ; *voy.* MARION.
MAROT, I, 38, 47, 48, 49, 50, 74, 104, 189, 230, 236 ; II, 44, 52, 53, 55, 56, 83 ; *voy.* MARION.
MAROTE, I, 49, 219, 289 ; *voy.* MARION.
MAROTELE, I, 48, 141, 142, 218, 251 ; II, 123 ; *voy.* MARION.
MARTIN DE BERNARTPRÉ, *nom d'homme*, I, 286.
MAUBERJON, *nom de femme*, II, 133.
MAURICE DE SULLY, II, 157.
Mirabel, II, 83.
MOINE (LE) DE SAINT-DENIS, *trouvère*, I, 315.
MONIOT (*l'un des deux trouvères suivants*), II, 147.
MONIOT D'ARRAS, *trouvère*, II, 152.
MONIOT DE PARIS, *trouvère*, I, 325.

N

NORMAN, *Normands*, II, 68.

O

Oisseri, *Oissery* (*Champagne*), II, 134.
Orliens, *Orléans*, I, 271.

P

Paris, I, 22, 207, 214, 252, 264, 277, 287 ; II, 2, 39.
PERRONELE, *nom de femme*, II, 132.
PETIT L'ALOSÉ (maistre), *nom d'homme*, I, 286.
PHILIPPET, *nom d'homme*, I, 255.
PIERRE L'ENGLÈS, *nom d'homme*, I, 286.
PIERRON, *nom d'homme*, I, 214.
Poire (le Roman de le), II, 162.
POU (S.), *S. Paul*, I, 163.
Prestre (le) qu'on porte, I, 300.

R

Renart le Nouvel, II, 142, 145, 156, 157, 158, 160.
RENAUT, *nom d'homme*, II, 133.
RENAUT DE MOUSSON, II, 133.
RICHART DE FOURNIVAL, *trouvère*, II, 148, 150.
ROBECHON, ROBESON, I, 120, 219, 230 ; II, 7 ; *voy.* ROBIN.
ROBERT DE RAINS, *trouvère*, I, 317.
ROBIN, *nom de berger (ce nom se présente aussi sous les formes* ROBECHON, ROBESON, ROBINET), I, 16, 38, 39, 47, 49, 73, 83, 86, 101, 104, 147, 189, 192, 200, 202, 219, 227, 230, 231, 236, 289, 323 ; II, 7, 19, 53, 55, 56, 81, 83, 95, 127, 131, 132 ; *voy.* MARION.
ROBINET, I, 218, 221, 222 ; *voy.* ROBIN.
Roche (la) Guion, *La Rocheguyon*, II, 131.

S

SIMON, *nom d'homme*, I, 271.
SOHIER LE CUVELIER, *nom d'homme*, I, 44.
Soissons, II, 2.
Surie, *Syrie*, II, 9.

T

THEOPHILUS, *S. Théophile*, I, 129.
THOMAS ERIER, *trouvère*, I, 312.
TIBAUT, *nom d'homme*, I, 286.
TIBAUT DE NAVARRE (le roi), I, 313.
TIERRI, TERRI, *nom d'homme*, II, 230, 271.
TIERRION, *nom d'homme*, II, 134.
Tornai, *Tournai*, I, 115.
TORTEREL, (S.), *voy.* TORTUEL (S).
TORTUEL (S.), I, 217, 321-322.
Tournois (les) de Chauvenci, I, 309, 319, 325 ; II, 141, 145, 156, 157, 161.
Tristan, Tristran (Roman de), II, 42, 146.

U

UC FAIDIT, *troubadour*, II, 155.

Y

YZABEAU, *nom de femme*, II, 85.
YZABELET, YZABELOT, *nom de femme*, I, 159, 214, 215.

LA MUSIQUE

AU

SIÈCLE DE SAINT LOUIS

LA MUSIQUE

AU

SIÈCLE DE SAINT LOUIS

INTRODUCTION

Il semble que jusqu'ici l'art du passé n'ait été pour les historiens de la musique qu'une sorte de théorie inapplicable et inappliquée, bonne tout au plus à distraire quelque mathématicien en quête d'inconnu, à fournir aux philosophes ample matière à dissertations. Cependant, aussi bien que les nôtres les artistes du moyen âge ont vécu et créé : ces œuvres qu'ils nous ont laissées, ont été, comme celles de notre temps, composées avec passion et avec amour, pour être chantées, exécutées, applaudies, admirées, peut-être même méconnues et non pour être froidement analysées par les historiens et les critiques de l'avenir.

Si naïfs et si ignorants qu'ils nous paraissent aujourd'hui, les artistes d'autrefois (à la différence près du procédé naturellement) ont cherché comme le font nos contemporains, à réaliser un idéal, imitant le passé, poursuivant le progrès dans l'avenir, croyant ainsi que nous, avoir atteint la plus grande perfection de leur art, subissant à leur insu, les influences de leur temps et de leur milieu, traduisant leurs sentiments dans une langue musicale qui pour eux était aussi expressive que la nôtre l'est pour nous.

En histoire musicale il n'y a pas de lacunes, il n'y a que des ignorances, il n'y a pas de décadence, il n'y a que des transformations. Une chaîne non interrompue relie l'année qui s'envole aujourd'hui aux siècles les plus reculés du moyen âge et par le moyen âge à l'antiquité. Là où des chaînons nous semblent brisés, c'est que les documents nous manquent, là où nous croyons pouvoir constater un vide, nous nous apercevons que c'est nous qui n'avons pas su le combler. De tous temps l'homme a pensé, agi, travaillé d'après des lois identiques. L'art s'est agrandi, les procédés se sont renouvelés, l'idéal a changé, mais l'instrument créateur est resté le même. Aussi bien pour étudier complètement une œuvre, rattachons-la d'abord à notre temps, aux procédés de création qui sont encore familiers à nos artistes, passons du connu à l'inconnu et peut-être, grâce à cette sorte de résurrection, arriverons-nous à éclairer les époques les plus obscures de la musique. Mais l'histoire est une rusée qui ne se donne pas toujours à qui

veut la prendre. Il ne lui plaît guère d'être traitée ainsi qu'un roman dont on lit les pages faciles et claires en sautant dédaigneusement les passages qui paraissent difficiles. Les origines de la musique sont encore assez mal expliquées. Beaucoup de documents restent à découvrir et les quelques historiens qui ont daigné s'occuper de musique n'ont pas tiré des textes qu'ils possédaient tout le parti possible. Parmi ces textes le manuscrit de Montpellier est certainement un des plus complets ; là, pas de gloses, pas d'explications, pas de théorie, la communion est directe entre l'œuvre et le lecteur ; de la musique et encore de la musique, tel est le caractère de ce recueil de motets et de chansons. De ce précieux monument se dégage pour nous la vie artistique du XIIIe siècle. Derrière le parchemin, il nous semble voir le compositeur de cette époque, étudiant auprès des maîtres, composant sa musique, la livrant au public. C'est pour ressusciter ainsi le musicien du XIIIe siècle que nous avons tenté un commentaire nouveau du curieux manuscrit que De Coussemaker a si soigneusement décrit dans l'*Art harmonique*. Mais, avant de suivre notre héros à l'école, à l'église, au théâtre même, avant d'écrire avec lui des motets et des rondeaux, avant de chercher la philosophie musicale de cette époque dans la critique contemporaine et dans le symbolisme religieux, qu'on nous permettre d'ouvrir une courte parenthèse.

Pour l'étude qui va suivre, nous nous appuierons avant tout sur le manuscrit de Montpellier. A lui seul il est une

encyclopédie en exemples de l'art du XIIIe siècle. Avant bu'il fût connu, cette période était encore bien obscure, aujourd'hui il l'éclaire singulièrement, il nous permet de rattacher la musique du moyen âge à la nôtre, dont il indique déjà quelques tendances. C'est du haut de ce monument musical que nous pourrons, s'il est permis de nous exprimer ainsi, jeter un coup d'œil d'ensemble sur le vaste horizon historique qu'il nous fait découvrir.

De Coussemaker a cherché l'explication de la lettre dans le manuscrit, nous chercherons l'esprit artistique de l'œuvre. Nous éviterons même autant que possible de répéter ce qui a déjà été dit dans les histoires de la musique; aussi ne craindrons-nous pas de renvoyer au livre, et de De Coussemaker et de Fétis, chaque fois que le sujet pourrait entraîner des répétitions fastidieuses, mais nous devons avant tout rendre hautement justice à les deux maîtres de notre école historique musicale. Dans des ouvrages considérables plus érudits que littéraires, mais d'une inappréciable utilité, M. De Coussemaker a expliqué en partie le moyen âge musical, depuis le VIIe siècle, avec Isidore de Séville, jusqu'au XIVe avec Jérôme de Moravie. Son esprit moins large, moins philosophique que celui de Fétis, était aussi plus consciencieux et plus patient. Ses textes, dira-t-on, sont quelquefois fautifs et même inexacts. Soit, De Coussemaker était médiocrement paléographe, il faut l'avouer; mais si nous avions attendu un paléographe plus expérimenté pour savoir l'histoire de la musique, nous en serions

encore aux erreurs de Laborde et de Forkel ; *de minimis non curat prætor* : et la musique ne méritait point l'attention des savants. Après Perne, après Danjou, presqu'en même temps que Fétis, De Coussemaker a laborieusement continué le labeur commencé; c'est à lui que nous devons la publication du plus grand nombre de manuscrits musicaux sur le moyen âge ; nul, pas même Fétis, son ennemi, n'est entré plus courageusement et plus utilement dans cette science ardue et presque méprisée; et si plus tard, l'histoire de la musique prend en France la place qui lui est légitimement due, deux noms de précurseurs devront être honorés avant tous, celui de Fétis et celui de De Coussemaker. Les historiens uniront ces deux ennemis dans la même reconnaissance.

Nous avons essayé de donner à De Coussemaker la place qui lui est due dans l'histoire de la littérature musicale ; terminons cette introduction en revenant sur le XIIIe siècle et sur le manuscrit de Montpellier.

Aucune époque ne mérite à plus juste titre le nom d'âge de transition. Toute trace de l'antiquité n'est pas encore effacée, et cependant la musique a déjà eu le temps de s'imprégner fortement de l'esprit nouveau qui donnera naissance à l'art moderne. De plus le XIIIe est relativement simple ; la recherche scolastique qui domine aux XIVe et XVe siècles n'oppose pas encore ses entraves à l'imagination des artistes, la musique a cessé de balbutier, mais elle bégaye encore ; c'est le moment de formation où on

peut recueillir dans ces phrases encore enfantines, mais déjà compréhensibles, le vrai sens primitif d'un art qui a mis plus de dix siècles à se former et qui n'est pas encore arrivé aujourd'hui, nous en sommes certains, à sa dernière évolution.

Tout existe dès cette époque, sinon en théorie, du moins en pratique. Notation, phraséologie musicale, harmonie, ou pour mieux dire contre-point comprenant l'art des sons simultanés, art du chant et même instrumentation : tout cela est encore bien élémentaire, mais visible cependant pour qui veut bien voir. C'est pourquoi nous pensons que non seulement le manuscrit de Montpellier peut nous donner la clef de toute la science musicale au XIIIe siècle, mais expliquer aussi par quelles évolutions notre art moderne si compliqué se rattache à l'art en apparence si simple de cette époque.

C'est sur ce précieux chansonnier et sur le XIIIe siècle que nous devons concentrer toute notre attention ; aussi nos excursions dans des temps plus modernes, et même dans la musique contemporaine, n'auront-elles d'autre but que de mieux faire connaître l'art dont les principes ont été pratiquement appliqués dans les chansons, les motets, les rondeaux et autres compositions, qui font de notre manuscrit le document le plus précieux peut-être et le plus complet du moyen âge. Il est bien entendu que dans le cours de cette étude nous porterons toute notre attention sur la musique profane. Elle est la moins connue, elle est donc aussi la plus intéressante. Nous ne

toucherons à l'histoire de la musique religieuse qu'autant qu'il le faudra pour bien entrer dans l'esprit de nos artistes et de nos compositeurs, et pour ne pas laisser incomplet un tableau comme celui que nous essayons de tracer ici.

CHAPITRE I

LES ÉCOLES. — *Les abbayes.* — *Les maîtrises.* — *Les écoles de ménestrandie.* — *Les bibliothèques.*

« Carolus siquidem constituit in singulis monasteriis et episcopiis scholas esse ubi ingenuorum et servorum filii grammaticam musicam et mathematicam docerentur ». Cette phrase des Capitulaires est la première charte de l'enseignement musical en France. La fondation des deux célèbres écoles de Metz et de Soissons où tous les maîtres de chant devaient venir corriger les antiphoniers et apprendre leur art, fut le résultat de la sollicitude de l'empereur pour la musique.

Lorsque s'ouvrit le XIIIe siècle, les écoles, malgré quelques périodes de défaillance momentanée, s'étaient singulièrement multipliées. Non seulement les principales abbayes et les cathédrales possédaient toutes une école ou une maîtrise, mais un grand nombre de professeurs particuliers enseignait la musique ; de plus des écoles de

ménestrandie ambulantes s'établissaient à diverses époques sur différents points de la France ; enfin l'université naissante avait donné place à la musique dans son enseignement, place bien petite, il est vrai, mais dont il nous faut cependant tenir compte.

Le Capitulaire de 805 (1) avait désigné d'abord l'école de la cathédrale de Metz comme devant servir de modèle à toutes les autres : « Ut cantus discatur secundum ordinem et morem Romanæ ecclesiæ. »

Au XIIIe siècle l'école de Metz exerçait encore sa suprématie mais, à côté d'elle et presqu'aussi renommée, était Soissons, et à leur exemple des écoles rivales s'étaient élevées de toutes parts. La fameuse école d'Auxerre conservait depuis le IXe siècle la brillante réputation que lui avait acquise son illustre élève Remy. Ce dernier avait été un des plus célèbres maîtres de musique du moyen âge et il avait formé un grand nombre d'écoliers musiciens(2). Du VIe au IXe siècle on avait vu, outre les trois maîtrises que nous avons nommées plus haut, grandir les écoles épiscopales de Paris, de Poitiers, de Trèves, du Mans, de Bourges, de Clermont, de Vienne, de Châlons-sur-Saône. Arles et Sens avaient aussi constitué leurs maîtrises ainsi que Rheims. Aix, dès le Xe siècle, possédait une école dans laquelle la musique avait sa bonne place à côté de la grammaire et de la théologie. (3) A Verdun l'étude du chant avait été activement poussée. Troyes et Chartres ne restaient pas en arrière dans cette lutte scientifique

1. BALUZE, *Cap. reg.* t. I, p. 421.
2. GUIZOT, *Histoire de la civilisation en France.*
3. ROUARD, *Notice sur la Bibliothèque d'Aix.* in-8°, 1851.

Ces écoles, qui couvraient ainsi toute la France, brillaient au XIIIe siècle de leur plus vif éclat et leur prospérité n'était pas près de diminuer. En effet, lorsqu'en 1636, Annibal Gantez, un maître de chapelle dont nous aurons à reparler, passait en revue les plus célèbres maîtrises de son temps, c'étaient les noms que nous venons de citer qui revenaient le plus souvent sous sa plume.

Les cathédrales et leurs maîtrises avaient aussi une rude concurrence dans les abbayes, où la musique n'était pas non plus négligée. On sait, en effet, que des monastères sont sortis les théoriciens et les compositeurs les plus illustres du moyen âge. A Rouen le couvent de Sainte-Catherine avait une école excellente. Au reste, du Xe au XVe siècle, Rouen, outre l'école cathédrale posséda quatre établissements dans lesquels la musique était enseignée : l'école de Sainte Claude le Vieux, les écoles abbatiales de Saint-Ouen et de Sainte-Catherine; enfin, en 1358, on érigea le collège des Bons-Enfants (1). A l'abbaye de Saint-Evroul les moines tenaient aussi une école musicale fort réputée. Les abbayes de Luxeuil, de Fontenelles, de Saint Wandrille en Normandie, de Saint-Médard à Soissons étaient célèbres pour l'enseignement de la musique (2). Plus d'un musicien tira son nom comme Reginon de Prum de l'abbaye où il avait étudié et enseigné. C'était à l'abbaye de Saint-Tron, sous Adélard en 1055, que Rodulf avait introduit le système musical de Guy d'Arezzo (3). L'abbaye de Prum que

1. CHÉRUEL, *De l'Instruction publique à Rouen pendant le moyen âge.* (Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen, 1848, t. 50 p. 184).
2. MAITRE (L), *Les Écoles épiscopales et monastiques.* Paris, in-8°, 1866.
3. D'ACHERY, *Spicil.*, t. II. éd. 1723, p. 659.

nous avons citée plus haut, fondée au VIIIe siècle, n'avait pas tardé à prendre le premier rang pour la musique et, au XIe siècle, l'abbaye de Saint-Marcel près Châlons-sur-Saône, qui servit de dernier refuge à Abeilard (1), comprenait dans ses classes un cours de musique très suivi. C'était Gerbert, qui avait, dit-on, introduit la musique à l'abbaye de Cluny. Citerons nous encore la célèbre abbaye de Corbie dont l'école de plain-chant était connue dans le monde entier ? A l'abbaye de Saint-Vivant, les excellents maîtres de musique abondaient ; dès le XIe siècle, l'école de l'abbaye de Saint-Matthias, près Trèves, fournissait de savants professeurs de musique aux autres maîtrises (2). A l'abbaye de Saint-Mihiel, des bénédictins enseignaient aussi la musique. Dans ce rapide énoncé nous avons gardé pour la fin la très illustre abbaye de Saint-Gall, dont la gloire musicale s'est perpétuée presque jusqu'à nos jours et qui avait servi comme Metz de berceau à l'école de chant grégorien. Une tradition trop connue nous dit que l'un des deux maîtres envoyées d'Italie à Charlemagne par le Pape avait été arrêté à Saint-Gall par la maladie. Ce maître, nommé Romain, serait resté à l'abbaye et aurait donné aux moines un des deux antiphonaires, d'après lesquels devaient être rectifiés les livres liturgiques de l'empire. Pierre, son compagnon, avait continué sa route et porté à Metz le second exemplaire de l'antiphonaire modèle. Cette tradition a été facilement constatée fausse mais elle prouve l'importance de l'abbaye de Saint-Gall au moyen âge.

1. CUCHERAT, *Cluny au XIe siècle*, 1873, in-8° 2e éd.
2. DIGOT, *Recherches sur les écoles épiscopales et monastiques de la province de Trèves*. (Congrès scientifique, XVIIe session, 1850, in-8°).

Les abbayes que nous venons de citer appartenaient en général à l'ordre des Bénédictins et plusieurs étaient des succursales de Cluny ; cependant dans les établissements rivaux fondés par saint Bernard, la musique n'avait pas été oubliée ; seulement dans les monastères cisterciens, elle avait été soumise au régime sévère qui caractérisa la révolution, ou, pour mieux dire, la réaction opérée par le grand réformateur : on avait rigoureusement banni du chant sacré tous les ornements que Cluny avait adoptés et qui rappelaient de trop près l'art mondain. On peut en juger par les livres cisterciens qui nous sont restés (1).

Pour bien remplir les desseins de Charlemagne et des évêques qui s'étaient associés à son œuvre, les écoles épiscopales et monastiques ne suffisaient pas encore, il fallait répandre libéralement et jusqu'au fond du plus petit bourg l'enseignement de la musique (2). Théodulfe, évêque d'Orléans, ordonnait à ses prêtres de fonder des écoles de grammaire, de lecture et de chant partout où ils pourraient, « per villas et vicos ». Sous cette vigoureuse impulsion, l'enseignement avait pris alors une extension qui était devenue immense au XIIIe siècle. L'Église en gardant soigneusement sa suprématie sur les écoles des villes et des campagnes avait su constituer ainsi une puissante administration d'instruction publique dans laquelle une large place était faite à la musique. On peut en juger par le règlement de la maîtrise de Troyes dressé en 1436 par l'évêque Jean Lesguisé et publié par Vallet de Viriville.

1. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Études sur l'état intérieur des abbayes cisterciennes aux* XII *et* XIIIe *siècles*, 1858, in-8°.
2. *Archives de l'Aube*, 1841, in-8°.

« Le chantre et le scholastique de Saint-Étienne, y était-il dit, devaient nommer un recteur qui avait nom *Magnus Magister ;* celui-ci était chargé de veiller sur les autres maîtres de la ville, de juger leurs différends, de leur faire observer les règlements. » Il en était de même à Orléans. Du reste, en général, c'était le chantre de la cathédrale qui avait la haute surveillance sur les écoles privées de la ville et des faubourgs.

Lorsque l'on étudie de près le moyen âge, lorsqu'on connaît ses mœurs et ses coutumes, on sait fort bien que la prière et les louanges de Dieu n'étaient pas les seuls plaisirs de ce temps. Les chants plus que profanes, les danses, tenaient grande place dans la vie des seigneurs et même aussi dans celle des bourgeois, et les ménestrels, jongleurs, troubadours et trouvères étaient les grands prêtres de ce culte tout mondain. On nous fera difficilement admettre que ces artistes de haut et de bas étage qui allaient jouaillant et chantant par les villes, les châteaux et les maisons riches, que ces filles, moitié ribaudes, moitié musiciennes, qui jouaient de la flûte, et chantaient, lorsqu'elles ne dansaient pas sur la tête, ainsi qu'on peut le voir dans le chapiteau de Saint-Georges de Bocherville, sortaient directement des écoles épiscopales ou monastiques. Les archives de la Chambre des comptes de la Trésorerie de Turin nous donnent à ce sujet des renseignements curieux. Ces pièces, nouvellement publiées par la Société académique de Savoie (1), sont en général du commencement du XIVe siècle, mais il ne

1. *Mémoires et documents publiés par la société Savoisienne*, 1878, t. XVII, p. 11.

semble pas que les écoles de ménestrandie dont elles parlent soient citées là comme une institution récente. En 1347, un mandat, daté de Chambéry, 18 février, au nom du comte de Savoie, ordonne de payer à Engant, ménétrier, trois florins de bon poids pour subside, afin de l'aider à se rendre aux écoles de la ménestrerie ».

Engant allait-il là comme élève ou comme professeur ? il importe peu, mais le principal est de savoir qu'à la fin du treizième siècle, les ménestrels avaient des écoles pour apprendre leur art. Si nous poussons plus loin notre recherche, nous trouverons un grand nombre de mandats de ce genre. Les ménestrels tenaient école en carême, c'est-à-dire pendant le temps où il leur était interdit de se faire entendre en public. C'est alors qu'ils colportaient la chanson nouvelle, la mélodie à la mode, renouvelaient les répertoires épuisés, perfectionnaient ceux de leurs confrères qui venaient suivre leurs leçons. Les seigneurs, fatigués d'entendre toujours la même chanson, envoyaient à ces écoles ambulantes (scholæ mimorum et scholæ ministrorum) les ménestrels de leurs maisons et ne regardaient guère aux dépenses qui devaient renouveler leurs plaisirs ; pour satisfaire ce goût musical, l'enseignement abbatial et monastique était bien certainement d'un trop faible secours, et il fallait que l'enseignement profane eût une réelle importance. Les réunions des *scholæ mimorum* se tenaient chaque année dans différentes villes, tantôt à Lyon, tantôt à Genève, tantôt à Bourg-en-Bresse. Si pareilles écoles se tenaient dans le sud-est de la France, rien n'empêchait qu'il y en eût dans d'autres provinces,

et du reste à une époque postérieure nous en trouvons des traces dans le Nord.

Les archives de Savoie nous apprennent que pendan un siècle les comtes et ducs de ce pays eurent grand soin d'envoyer à ces écoles des ménestrels et même des enfants. En 1349, c'était Gaultier qui recevait six florins pour faire le même voyage. Les ménétriers du comte tenaient eux-mêmes école au loin. C'est ainsi qu'en 1377 et en 1378 le châtelain de Bourg-en-Bresse portait en compte la dépense d'avoine pour les chevaux des ménétriers savoisiens qui étaient venus dans cette ville tenir leur école pendant le carême. En 1387 et 1388, c'était au ménestrel Petreman que le châtelain prêtait de l'argent pour tenir école à Bourg, avec les autres ménétriers du comte de Savoie. En 1407, quatre ménétriers étaient envoyés de Chambéry à Bourg-en-Bresse dans le même but. C'était Jehan Rabuffet, Petit-Jean, David et Jehan Morellet ; sept ans plus tard les *scholæ mimorum* recevaient encore la visite de Jehan Morellet, cette fois accompagné de Jacquemart Clément. En 1417, à Pontvoisin, avait lieu l'assemblée ménétrière et Pierre de Lachapelle recevait trente florins pour s'y rendre ; enfin en 1429 le texte est encore plus explicite, puisqu'il y est dit que Jean de Clèles, Vauthier de Beauchant et Jean Estocchi, furent envoyés « ad scholas eorum artis ».

Dans le Nord, ainsi que nous l'avons dit, les écoles de ménestrandie étaient en grand honneur. (1) Nous voyons

1. LEFEBVRE, dit FABER. — *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambresis*, 1870, in-8°.

en 1400 et 1401 la ville de Cambrai donner à trois ménestrels de M. de Saint-Pol allant aux écoles, un noble d'Angleterre valant 55 sols. Plus tard, en 1427, il est donné « au roy des ménestrels et toute sa compagnie, venu en la cité pour tenir école de leurs ébattements 13 livres et 60 sous pour vin à eux présenté ».

Une fois ce nouvel horizon ouvert sur la musique profane, on peut deviner quelle place tenaient les ménestrels de divers rang dans l'enseignement de la musique, et quelle rude concurrence était faite par eux aux écoles des cathédrales et des abbayes, malgré les foudres terribles des évêques et des abbés. Combien de maîtres particuliers, absolument indépendants de la haute surveillance ecclésiastique devaient s'établir dans tous les centres où l'artiste était sûr de trouver un public ! De même que l'opéra dans ses premières années dût souvent emprunter ses chanteurs et ses compositeurs aux maîtrises, de même l'Église au moyen âge, lorsqu'elle donnait ses grandes représentations musicales et dramatiques, dût plus d'une fois appeler à son secours la gaie science puisée aux écoles de ménestrandie et qui sait ! peut-être dans des écoles moins avouables encore. Il n'est pas impossible que ces *scholæ mimorum* aient été les conservatoires, grâce auxquels la musique profane et populaire, nous est parvenue. Bien souvent les plus célèbres docteurs de cette époque reprochent aux musiciens religieux de rabaisser le culte en empruntant les mélodies populaires en imitant dans leurs broderies et leurs fioritures le chant des mimes et des baladins. Quoi qu'il en soit, malgré les dates un peu récentes de nos documents, il n'y a plus à

douter un instant. A côté de l'enseignement religieux, l'enseignement profane de la musique avait aussi une réelle importance, et les ménestrels tenaient bel et bien leurs écoles où le métier de musique était pratiquement enseigné.

L'enseignement philosophique de l'art n'avait pas non plus été négligé. Les universités encore jeunes au XIIIe siècle n'avaient cependant pas manqué de faire aussi bonne place à la musique dans leurs programmes. D'après l'abbé Lebœuf, Raymond VII, comte de Toulouse, forcé d'établir une université dans sa capitale, à la fin de la guerre des Albigeois en 1229, avait créé quatorze chaires parmi lesquelles six d'arts libéraux ; et la musique n'y était pas oubliée. Disons cependant que le droit et la théologie étant beaucoup plus lucratifs que la grammaire, la rhétorique et surtout la musique, ces deux facultés étaient celles qui comptaient le plus d'élèves. Nous ne referons pas l'histoire des universités déjà si savamment racontée ; rappelons seulement en passant qu'Orléans en posséda une qui était connue pour ses cours de musique (1).

Dans ces universités, la musique était traitée à un point de vue tout autre que dans les écoles de moines ou de ménestrels. Le futur docteur devait tout savoir ; aussi prenait-on bien soin de lui apprendre en quelques leçons, à la fin de l'exercice scolaire, ce qu'était la musique, à quoi elle pouvait servir, quel était son rang dans la hiérarchie des connaissances humaines. Je doute

1. LEMAIRE. *Histoire et antiquités d'Orléans*, 1645, in-4°.

qu'à la fin de ces doctes leçons l'étudiant fût capable, non seulement d'écrire un rondel ou de combiner les parties d'un conduit, mais même de déchiffrer une note de la moindre mélodie. Seulement il pouvait brillamment disserter sur la musique d'après Boèce et les théologiens. De tout temps le privilège des philosophes a été de connaître ce qu'ils n'avaient pas appris et de comprendre ce qu'ils n'entendaient pas Aujourd'hui quelques-uns de ces grands esprits ont pris le nom pompeux de critiques, et ce ne sont pas les moins influents. Les choses n'ont point changé.

L'Église qui avait parfaitement constitué son organisation en prenant pour règle une hiérarchie sévère et inflexible, ne pouvait pas naturellement livrer au hasard l'enseignement d'un art aussi important que la musique. Aussi, depuis l'évêque jusqu'à l'humble prêtre suburbain qui enseignait le plain-chant, tout était régularisé et hiérarchiquement établi. Le grand maître de la musique dans le diocèse et aussi le chef de l'enseignement en général, était le préchantre ou l'archi-chantre. Chaque abbé ou évêque chargeait un de ses prêtres de diriger l'école et le plus généralement le même maître enseignait la grammaire, la philologie, la théologie, la dialectique et la musique. Le directeur de l'enseignement s'appelait *écolâtre*, *capischolus*, *magiscuola*, *scholasticus*. Dès le VIIIe siècle il dirigeait les chantres sous le nom de primicier ou de préchantre. Nous avons vu plus haut le règlement de l'école de Troyes établissant ce dignitaire sous le nom de *Magnus Magister*. Cet emploi avait pris une très grande importance le jour où Pépin

avait introduit le chant Romain et Grégorien en Gaule. Charlemagne suivit l'exemple de son père et chargea les écolâtres d'enseigner et de répandre le chant grégorien, tâche qui ne laissait pas d'être assez difficile, à une époque où le chant religieux gallican si différent de celui de saint Grégoire, avait dans le pays de profondes racines. En 1161, le pape Alexandre avait encore étendu l'autorité du préchantre en mettant officiellement sous sa direction les écoles de la ville dont il était déjà en fait l'inspecteur général. L'écolâtre avait le droit d'instituer et de révoquer les maîtres et maîtresses d'école qui enseignaient par la ville, et le synode de Valence, en donnant son règlement des classes de littérature sacrée et profane et de chant ecclésiastique, avait donné pleine liberté au préchantre de composer son personnel. En effet, s'il était quelque science qu'il sût moins que les autres comme la musique par exemple, il avait le droit de la faire enseigner par ses remplaçants : « licet ab alio erudiantur. (1) » C'étaient les simples chantres qui remplissaient généralement cet office.

Souvent cependant, le chantre ou préchantre était musicien ; c'est pourquoi, malgré ses attributions plus générales dans l'enseignement, nous lui donnons dans ce travail une certaine importance. En effet, si nous nous reportons encore une fois au règlement de Troyes cité par Vallet de Viriville, nous verrons que la musique, et même ce que nous appelons la composition idéale, étaient un des plus grands devoirs de sa charge. Non seulement il devait

1. D'Achery, *Spicil.*, t 1, p. 50.

enseigner aux prêtres et aux enfants « quidquid pertinebat ad peritiam canendi », mais il avait une assez grande quantité de musique à composer. Il lui fallait écrire des saluts pour les fêtes des saints, et à Troyes en particulier pour saint Nicolas et sainte Catherine. En hiver il présidait en chaire aux saluts et aux cantilènes des enfants et autres élèves. Lorsque la musique chantée aux fêtes n'était point de lui, il devait veiller à ce qu'elle ne contînt rien de déshonnête, mais en général c'était lui qui composait les hymnes, les séquences et les leçons. En 1405 le règlement de Charles VI sur la Ste-Chapelle portait que le chantre devait veiller sur la lecture, le chant, le déchant, l'accent et les autres études. Il est vrai de dire que ce fonctionnaire se déchargeait le plus souvent d'une partie de cette besogne sur un surbordonné. Le soin d'élever les enfants et de composer la musique des fêtes incomba plus tard au maître de chapelle.

Ce n'était point à l'origine des hommes médiocres qui remplissaient une charge aussi importante que celle de l'écolâtre. « Il faut le choisir parmi les personnes savantes, recommandables par leurs mœurs et par leur âge, capable de commander aux autres maîtres aussi bien qu'aux élèves; sachant maintenir la paix et la concorde et au besoin appliquer la loi avec fermeté. » Qu'on ne s'étonne donc pas si les plus grands personnages du moyen âge tinrent à honneur d'avoir été préchantres ; plusieurs parmi eux devinrent princes de l'Église. Le successeur de saint Hildebert, Guy, évêque du Mans au ve siècle, avait enseigné le chant aux enfants. A l'abbaye de Metloc près Trèves, la musique était montrée par un scolastique nommé Remy,

qui était célèbre jusqu'au fond de l'Allemagne, si bien que l'empereur Othon lui avait adressé une pièce de vers dans laquelle il l'honorait comme le premier musicien de son temps. Le fameux Reginon, qui gouverna l'abbaye de Prum, avait appris et enseigné la musique dans le monastère dont il fut plus tard abbé. Rodulf (1) avait tenu école de musique à l'abbaye de Gorze et à celle de St-Tron, avant qu'il fût nommé abbé de cette communauté. Bien plus, d'après Lebœuf, un juif converti, Hébert, successivement élève des cathédrales de Reims et de Chartres, charma tellement ses contemporains par sa science et par son chant qu'il fut nommé abbé de Lagny. Il y eut aussi à Chartres le chantre de la cathédrale, nommé Arnoul, disciple de Fulbert, qui fut si fameux qu'on envoyait à son école des élèves de toutes les provinces. (2) On lui doit, dit-on, le chant d'un office de saint Ernoul. On voit qu'avec de pareils hommes les évêques pouvaient répéter ce que Leidrade, archevêque de Lyon, écrivait à Charlemagne au IXe siècle : « J'ai ici des écoles de chant où la plupart des élèves sont si bien instruits qu'ils pourraient à leur tour former d'autres disciples. »

Tous les chantres et magistri n'arrivaient certainement pas également aux plus hautes situations de l'église, cependant il en est encore quelques-uns qui ont laissé un nom célèbre dans l'enseignement musical. M. Chéruel cite parmi les maîtres les plus renommés de Rouen, Durand de Saint Wandrille, Wilbad et Widrie qui enseignaient à l'abbaye de Vaussor. On peut voir dans l'inscription funé-

1. D'ACHERY, *Spicil. Chronicæ Trudonis*, t. I.
2. D'ACHERY, *Gesta abbatum Trudonensium*, t. II, p. 659. (éd. 1723.)

raire du célèbre Remy d'Auxerre combien les écolâtres comptaient parmi les plus savants hommes de leur époque. Fétis a reproduit cette inscription dans sa biographie. On pourra trouver dans un mémoire de M. Saint-Vincent d'autre épitaphes de ce genre donnant les noms d'écolâtres et de maîtres de musique du Xe au XIIe siècle (1). Nous reproduisons ici une inscription de ce genre qui nous est donnée par Félibien ; il s'agit d'un certain Adalaldus, maître de musique à Argenteuil près Paris :

« Sub hoc titulo conditum est corpus Adalaldi, indigni diaconi, qui fuit in isto monasterio magister arte musices ; qui legis ora pro ipso, et est depositus XV. KL. S. P. B. » (2)

En nous rapprochant davantage du XIIIe siècle, on peut dire que les théoriciens et les compositeurs les plus célèbres ont presque tous été magistri ou écolâtres.

Les maîtres particuliers portaient le nom de *pedagogi*. Ils devinrent de plus en plus nombreux dès les premières années du XIVe siècle, mais depuis longtemps déjà ils avaient, à Paris du moins, échappé à l'autorité du chantre, et c'était l'université qui les surveillait. Le pédagogue qui devait enseigner le chant avec les autres sciences avait, lui aussi, le droit de se faire remplacer par un sous maître qui prenait le titre de *submonitor*. Le submonitor représentait assez bien le maître répétiteur de nos collèges, il faisait lever les élèves, leur faisait réciter leurs leçons, les conduisait à la classe du professeur. Il est probable qu'il

1. SAINT VINCENT, *Mémoires sur un marbre... du cloître de Saint-Sauveur. Recueil des mémoires de l'Académie d'Aix*, 1819, t. 1, p. 336.
2. FÉLIBIEN. *Histoire de Paris*, 1725.

n'était guère plus musicien que nos maîtres d'études ; aussi n'avons-nous pas à dire grand chose sur son compte. Du Cange du reste s'est chargé de nous renseigner suffisamment sur ces maîtres subalternes.

En principe, l'enseignement de la musique était gratuit. Cette gratuité répondait assez bien aux idées libérales de l'Église primitive. Peu à peu les maîtres firent payer leurs bienfaits. Dans un capitulaire de 822, Louis le Débonnaire ordonna que les parents et les seigneurs payassent pour leurs enfants et pour leurs protégés ; telle fut l'origine de l'enseignement salarié. Les églises cependant et les grandes abbayes tenaient à honneur de ne point recevoir d'argent; le concile de Latran les encouragea dans cette voie. Guillaume, abbé de Saint Bénigne, ouvrit des écoles pour les étudiants pauvres qui étaient chez lui instruits gratuitement. Théodulfe, évêque d'Orléans, défendait à ses prêtres de recevoir autre chose que des dons volontaires. En 840 Amalric avait fait un legs qui permettait d'établir l'enseignement gratuit à Tours, et Charles le Chauve confirma ce legs par un capitulaire. Atton, évêque de Verceil, imita cet exemple, et, en 831, cent enfants habillés de même façon étaient nourris et instruits à l'abbaye de Saint Riquier. La musique tenait trop de place dans l'enseignement du moyen âge pour qu'elle ne profitât pas de ces libéralités ; et toutes les écoles abbatiales et épiscopales avaient le droit de prendre pour devise ce vers inscrit au fronton de l'abbaye de Salzbourg, une des villes saintes des musiciens, puisqu'elle fut plus tard la patrie de Mozart :

Discere si cupis gratis quod quæris habebis.

L'enseignement privé était nécessairement moins généreux, l'entretien des écoles l'exigeait naturellement. Dans un dossier tiré des archives de l'Aube et que nous avons déjà cité, Vallet de Viriville nous a donné le texte de l'engagement du maître vis-à-vis la maîtrise et les élèves. Malgré la date relativement récente du document, le fait est intéressant. Nous y voyons que l'engagement du chef de la maîtrise était de six années, payables par sommes annuelles (ces prix durent varier fréquemment) ; cependant ses appointements égalaient souvent le traitement d'un chanoine. Le maître prenait part aux distributions de pain, vin et argent, faites à certaines fêtes ; de plus, il avait une maison avec jardin et dépendances. A ce prix il s'engageait à tenir l'école, et à apprendre la musique aux enfants de chœur, à les loger, à les entretenir, à les nourrir, à les soigner, en maladie comme en santé, à leur fournir tous les deux ans une robe neuve, des bonnets, des chausses, des bas, des souliers, des chapeaux de fleurs pour les fêtes.

Quatre siècles après, un musicien nommé Annibal Gantez, fantaisiste et spirituel, chaudement blotti, après mille aventures, dans une des bonnes maîtrises de France, celle d'Auxerre, nous laissait un tableau fort animé de la vie des maîtres de chapelle au XVIIe siècle, et rien n'était changé depuis le XIIIe. Les conditions étaient a peu près les mêmes, et, pourvu qu'il les remplît exactement à la satisfaction des chanoines, le maître pouvait boire frais tout à son aise, comme il le dit lui-même.

Il nous apprend qu'il existait quatre sortes de maîtrises. Dans la première, les maîtres vivaient en commu-

nauté avec les enfants ; dans la seconde, les enfants prenaient les leçons chez lui et retournaient chez leurs parents. Le troisième régime consistait à faire nourrir le maître et les enfants par procureur ; enfin la quatrième manière, et la plus répandue, était celle que nous avons décrite plus haut. C'était la meilleure, quoique la plus assujétissante. Le maître touchait de l'église une certaine somme pour nourrir les enfants et s'arrangeait de son mieux ; un pareil entretien exigeait les soins d'une femme, mais les musiciens étaient le plus souvent mariés. S'il y avait dans ce système quelques inconvénients, les enfants seuls en souffraient, et c'était peu de chose. La privation de nourriture pour les élèves était même un des bénéfices les plus clairs du maître de chapelle, « lorsqu'il savait, dit Gantez, se servir adroitement des fautes de ses élèves pour payer ses dettes de cabaret. »

Ceci ne regardait que les maîtres attachés à une église ou à une abbaye, mais qu'on nous permette, au sujet des maîtres particuliers, de citer un marché du XVIIe siècle, qui aura tout au moins le petit mérite de l'inédit.

Marché — Dernier aoust 1617.

Honnorable homme Balthazard Raguet, organiste de l'esglise St-Germain de l'Auxerroys, demeurant en ladite paroisse, a promis, s'est obligé et promeet à honnorable homme René Le Bret, marchand poissonnier à Paris, à ce présent, démonstrer et apprendre à Augustin Vauldran, présent et de soy consentant, à sonner des orgues, du luth, chanter la musique et la partition de la mu-

sique, et le tout, le faisant sonner en mesure au jugement et avis de gens à ce connaissans, moyennant la somme de cent livres tournois, que sur quoi ledit Raguet confesse avoir eu et reçu dudit Le Bret la somme de cinquante livres, et à lui baillé et payé présentement et en la présence des notaires soubsignez, en quartz d'escu et monnoye, le tout bon, dont est quittance ; et le surplus montant pareille somme ledit Le Bret s'oblige et promet de le bailler audit Raguet, ou au porteur, d'huy en dix huit moys prochains venant, et pour apprendre lequel art de musique, ledit Vauldran ira tous les jours deux fois en la maison du dit Raguet, promettant ce faire chacun en droict suit. Ce fut fait et passé en l'estude des notaires soubsignez, après midi, le dernier jour d'aoust.

RAGUET, LE BRET,
VAULDRAN, CARTIER,
FONTAINE.

Mais les maîtres nous ont retenus assez longtemps ; passons aux élèves qui formaient la vraie pépinière d'artistes, de professeurs et de musiciens dont les œuvres nous sont restées dans le manuscrit de Montpellier. Les abbayes et les maîtrises épiscopales étaient, comme on le pense, les écoles les plus fréquentées. Les classes se recrutaient de deux façons, soit par les enfants nés sur les terres mêmes de l'église ou de l'abbaye, soit par ceux que leurs parents envoyaient, alléchés par la célébrité de telle ou telle école. A l'abbaye, l'éducation se faisait égale pour tous, sous une règle sévère, mais, au résumé, intelligente. Les enfants avaient le même costume, leur

dortoir était commun, et, ainsi qu'il est dit dans les coutumes de Cluny, « le plus grand prince n'était pas élevé avec plus de soin dans le palais des rois que ne l'était le plus petit des enfants de Cluny. »

On les prenait dès l'âge le plus tendre. Richard, qui fut plus tard évêque de Verdun, était entré à l'école à sept ans. Les Bollandistes nous apprennent que saint Hugues, étant enfant, travaillait déjà aux écoles avec un zèle infatigable, malgré ses parents qui, dit naïvement le chroniqueur, « le destinaient au monde ».

Les chœurs de l'église se recrutaient surtout dans les rangs pressés des enfants et des oblats. Symboliquement les enfants de chœur représentaient la troupe des anges, chantant la gloire de Dieu. Ils étaient l'image des enfants que Jésus laissait venir autour de lui. Ils nous appartiennent donc bien, et par la musique, et par le symbolisme musical que nous étudierons plus tard. L'Église entourait de mille soins ces enfants sacrés. Leurs repas, leur sommeil, leur travail, leurs récréations, tout était réglé minutieusement. Les évêques envoyaient partout des circulaires sur la conduite à tenir vis-à-vis d'eux. Le grand Gerson ne dédaignait pas d'écrire un petit traité spécial en leur honneur. A chaque ligne de sa *Doctrina pro pueris ecclesiæ Parisiensis*, il recommande la sévérité, mais il n'est pas sans compassion à leur égard, et surtout il sait bien comprendre l'esprit et le cœur des enfants, lorsqu'il défend avant tout de les humilier et de les insulter (1).

1. *Fiant autem punitiones tantummodo de virgis temperate, sine ferulis aut aliis percussionibus periculose læsivis, et sine probris et contumeliis, ut se magis amari sentiant quam irrideri, et ut mansuetudine*

Malgré ces recommandations dans lesquelles Gerson ne faisait en somme que répéter ce que ses prédécesseurs avaient dit avant lui, les pauvres enfants de chœur étaient bien souvent les victimes des *magistri*, et on ferait un tableau curieux des souffrances de ces pauvres Ixions de la musique, comme les appelait Gantez. On verrait les enfants de Saint-Gall mettre le feu à l'abbaye pour éviter un châtiment trop cruel ; on verrait Guibert de Nogent tellement meurtri de coups que la peau de ses épaules en était enflée; on lirait une lettre de Raoul Tortaire (un nom prédestiné), moine de Saint-Benoît-sur-Loire, s'accusant lui-même de trop de sévérité, en disant à un de ses anciens élèves :

> Occultus tibi, ni fallor, quia sæpe severum
> Inflexi verber, indeque rancor hic est ;
> Immiti teneras attrivi verbere palmas.

On apprendrait aussi en manière de consolation que l'enfant trop battu avait le droit de changer de maître. Mais laissons de côté les anecdotes les plus alléchantes (1) pour revenir aux études spécialement musicales de nos enfants de chœur.

La musique leur était enseignée en même temps que la grammaire et la logique ; elle ne se réduisait pas pour eux à la lecture, mais elle allait jusqu'à ce que nous appelons aujourd'hui la haute composition, comprenant le contrepoint et le déchant, c'est-à-dire l'art

potius ducantur quam austeritate trahantur ad bonum. On peut voir sur les enfants de chœur un bel article dans le *Dictionnaire de Plain chant* de d'Ortigue.

1. Voir particulièrement à ce sujet le livre de M. L. Maitre.

musical tout entier de cette époque. Gerson ne laisse pas de doute à cet égard et nous ne pouvons mieux faire que de citer son propre texte : « Porro Magister cantûs statutis horis doceat pueros plenum cantum principaliter, et contrapunctum, et aliquos discantus honestos, non cantilenas dissolutas impudicasque, nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in grammatica profectum. Attento maxime, quod in ecclesia nostra discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quæ mutetæ dicuntur. » Dans ce passage le célèbre docteur ouvrait sans s'en douter, la porte à toute la musique mondaine en permettant le déchant, mais on voit que l'éducation musicale des enfants de chœur était complète, et c'était évidemment parmi eux que se recrutaient les meilleurs musiciens et compositeurs.

Aussi l'Église, qui s'était donné la peine de les former avec tant de soin, ne manquait-elle pas d'en tirer tout le profit possible. Profitant de l'heureuse mémoire des enfants, de la merveilleuse malléabilité de leur oreille, elle les chargeait de la partie la plus difficile de l'exécution. Au lutrin ils donnaient l'intonation, ils déchiffraient sur le livre les mélodies nouvelles que la dure mémoire des vieux chantres avaient peine à retenir ; de plus, pour mieux assurer la justesse et le rythme, ils devaient chanter de mémoire les psaumes, les hymnes et autres chants de l'Église. Cinq siècles plus tard, les choses étaient un peu changées sur ce point, et Viadana, en écrivant vers 1603 son code de la basse continue, conseillait de se fier plutôt aux *Falsetti* qu'aux enfants pour la belle exposition d'un chant. Il donnait pour raison que les *Falsetti*

produisaient toujours une harmonie plus riche dans ces sortes de concerts avec orgue que les soprani naturels, « d'abord, dit-il, parce que les enfants prêtent moins d'attention au chant et s'attachent peu aux beautés de la musique, ensuite parce qu'il est plus facile de régler les intervalles pour augmenter l'ampleur de l'harmonie avec les *Falsetti*. Il est indubitable qu'un bon soprano naturel serait plus précieux que tout, mais :

Rara avis in terris, nigroque simillima cygno.

On en trouve cependant (1). »

Cette différence dans les détails de l'exécution s'explique assez facilement, d'abord par l'introduction dans les églises de musiciens fort habiles comme les castrats et les *Falsetti* espagnols que le moyen âge connaissait à peine, ensuite, parce que la musique ayant fait des progrès, l'exécution en était devenue plus délicate, et il fallait pour la bien rendre des chanteurs plus mûrs et plus expérimentés que les enfants.

Quoi qu'il en fût, à force de lecture, de solfège et, disons-le aussi, de coups de baguette, on devait arriver dans les maîtrises du XIIIe siècle à une exécution fort soignée. Les enfants payaient assez cher l'honneur de donner le ton dans les grandes cérémonies musicales du chœur, mais le résultat était bon puisque, le plus souvent, c'étaient ces mêmes élèves de la maîtrise qui devenaient les compositeurs dont nous analyserons plus tard les œuvres compliquées.

1. VIADANA, Préface des motets intitulés : *Opera omnia sacrorum concertuum* I. II. III. IV *vocum*... édition de Francfort, 1626, in-4°

On a pu remarquer qu'en suivant les enfants dans leurs travaux, nous les avons vus étudier la musique en même temps que la grammaire et la logique. Or, pendant tout le moyen âge, la musique, dans la hiérarchie des sciences, fait partie du *quadrivium* avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. La raison de cette différence est facile à donner. L'enseignement de la maîtrise était pratique, il s'agissait simplement d'apprendre le chant et le contrepoint, et non d'approfondir la philosophie de l'art. C'est aux universités, comme nous l'avons déjà dit, que revenait l'honneur d'expliquer, d'après Boèce, les mathématiques musicales, et mille autres choses fort belles en vérité, mais, au résumé, assez inutiles pour qui voulait bien exécuter un hymne ou faire concorder ensemble quatre chants soigneusement choisis. Philosophes et compositeurs ne forment-ils pas aujourd'hui deux groupes bien séparés et souvent ennemis l'un de l'autre ?

Du reste, en dehors des offices, les enfants avaient autre chose à faire que de philosopher ; chacune de leurs heures était réglée, c'est Gerson qui nous l'apprend, et leurs récréations étaient rares. Nous ne reviendrons point sur l'emploi spécial de leur temps, ni sur les détails de l'aménagement de leurs classes. D'intéressants ouvrages spéciaux que nous avons déjà cités peuvent renseigner le lecteur à ce sujet. Mais il est un point qui peut et doit nous arrêter. Ne serait-il pas bon de savoir de quels livres on se servait dans les abbayes pour apprendre et pour enseigner la musique. Les bibliothèques s'enrichissaient par les échanges, par les acquisitions, ou par les copies. Les voyages n'étaient pas inutiles non plus. Wala rapporta de

Rome quatre antiphonaires que le prêtre Amalarius alla consulter à Corbie pour composer son traité *de ordine antiphonarii*. Si les livres liturgiques manquaient par hasard, on en empruntait à une abbaye amie, et de plus les enfants, comme à Saint-Tron, par exemple, étaient là pour noter et copier les livres de chant sous l'œil de leurs maîtres.

Pour la didactique musicale les élèves écoutaient la parole du magister, écrivant la leçon sur les tablettes et la remettant après au net. Ces notes de classes donnèrent naissance à un grand nombre d'abrégés, et de lucidaires que le moyen âge nous a laissés sur la musique, et qui prenaient place dans des bibliothèques des écoles; mais les écoles et les abbayes avaient aussi des bibliothèques composées d'une façon moins sommaire. Les titres d'ouvrages musicaux se rencontrent fréquemment dans les vieux catalogues, et ce sont les noms de Boèce et de Guy d'Arrezzo qui sont les plus souvents répétés, mais en parcourant les catalogues des anciennes abbayes, on trouve un grand nombre de traités anonymes qui sont vraisemblablement ceux que nous consultons aujourd'hui avec tant de curiosité. Nous en citerons quelques uns, non pour faire une étude de la bibliographie musicale du moyen-âge, mais pour donner peut être à quelque historien l'idée de compléter nos trop courtes indications.

La Gaule Romaine avait possédé dans ses écoles d'admirables bibliothèques, mais l'invasion en avait dispersé les richesses. Pendant ces luttes et aussi pendant l'anarchie qui suivit la mort de Charlemagne, bon nombre des ouvrages avaient disparu, d'autant plus que les évêques ne voyaient pas tous d'un très bon œil les études classiques chez leurs

subordonnés ; cependant, à partir du xe siècle, les bibliothèques commencèrent à se réformer, et au xiiie, chaque cathédrale, chaque abbaye tenant école, chaque université, possédait le nombre de livres nécessaires aux études des maîtres et des élèves. Les livres étaient renfermés dans un endroit spécial appelé *armaria*, sous la garde d'un bibliothécaire. La musique avait sa place dans ces collections, et les ouvrages qui la concernaient y étaient précieusement gardés. On sait que lorsque Pierre de Limoges légua aux maîtres de Sorbonne le manuscrit de Gérôme de Moravie auquel nous aurons tant de fois recours dans la suite de ce travail, ce trésor musical fut soigneusement classé parmi les livres du *quadrivium* et solidement attaché avec une chaîne dans la chapelle à côté des plus précieux. Bien qu'elle soit fort connue, nous citons cependant l'inscription que le volume porte encore sur sa feuille de garde : « Iste liber est pauperum magistrorum de Sorbona ex legato Mi. Petri de Lemovicis quondam socii domus hujus, in quo continetur musica fratris Hieronimy. — Pretii xx. Incathenabitur in capella 64us inter quadrivialles. »

Malheureusement tous les livres dont nous trouvons les traces au xiiie siècle ne sont pas décrits avec le même soin ; à part les antiphonaires, hymnaires et autres livres liturgiques, nous trouvons difficilement des titres à citer. Cependant, en faisant profiter la musique du beau et curieux travail de M. Léopold Delisle sur les bibliothèques du moyen âge, nous pouvons donner quelques indications, regrettant seulement que ces mots si vagues, *Tractatus musicæ*, soient les seules descriptions que les vieux bibliothécaires aient cru devoir nous laisser des

ouvrages dont ils avaient la conservation. Quels étaient ces traités, de qui étaient ils? c'est ce que l'on sait trop rarement et, le plus souvent, ces mots ne font qu'exciter notre curiosité sans parvenir à la satisfaire.

A la cathédrale du Puy on trouvait deux manuscrits; l'un, intitulé *musica enchiriadis*, était peut être le fameux traité d'Hucbald, le titre du moins nous autorise à le penser; l'autre ouvrage avait pour désignation *quatriones de octotonis*. A l'abbaye de Massay au XIe siècle, outre les psautiers et les antiphonaires on trouvait un livre des plus intéressants: *organarium unum*. Était-ce un recueil de pièces d'orgue, ou un traité sur l'art de jouer de cet instrument? Était-ce un ouvrage sur la fabrication des orgues, analogue à ceux qui remplissent les livres du moyen âge, ou bien encore une collection d'*organum*, c'est-à-dire de chants écrits à deux ou trois parties? La question est difficile à résoudre, cependant nous penchons pour le premier sens. (1)

La bibliothèque de Saint-Amand possédait un Saint-Augustin, un Boèce, un *liber de disciplina musica artis* par Aurélien, moine de Réomé au diocèse de Langres. De plus sous le n° 201 de l'ancien catalogue de l'abbaye, on trouvait deux traités (*Musica Otgeri* et *Enchiriadis*). Le second de ces ouvrages était certainement d'Hucbald qui avait vécu à Saint-Amand, mais le premier est plus intéressant, puisqu'il nous donne le nom d'un théoricien, Otger

1. L. Delisle, *Documents sur les livres et les bibliothèques au moyen-âge. Extrait de la Bibliothèque de l'École des chartes*, 3e série, t. I, p. 216. Voir la suite de ce travail dans le t. II du *Cabinet des manuscrits*.

qui ne se trouve dans aucune biographie. Il est vrai de dire qu'une autre partie du manuscrit porte Nokterus, ce qui permet d'attribuer le traité au célèbre moine musicien de Saint-Gall, Nokter Balbulus. (1)

A l'abbaye de Corbie, la collection ne brillait pas par la variété; mais elle était respectable par le nombre, ce qui devait être dans un établissement célèbre pendant tout le moyen âge par son enseignement musical aux XIe et XIIe siècles. L'abbaye possédait dix exemplaires du *de musica* de Boèce, dont un avec le commentaire de Martianus Capella, son *de Nuptiis Mercurii et Philologiæ,* cette encyclopédie si intéressante au point de vue musical, plusieurs traités *de musica* sans nom d'auteurs et deux exemplaires de la musique de Saint-Augustin. (2)

A la bibliothèque de la cathédrale de Rouen, nous rencontrons encore l'inévitable Boèce. A l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers, on trouvait de la musique dans le *quadrivium* de Bède et de plus un *de musica* de Saint Augustin et un traité de Guy d'Arrezzo. Ce livre est intitulé simplement « *Musica Guidonis* ». Le bibliothécaire n'a pas pris le temps de nous dire si c'était le Micrologue, ou la Lettre au moine Michel ou tout autre traité du célèbre théoricien, ou bien même la réunion de ses œuvres.

Je ne cite que pour mémoire dans ces diverses bibliothèques quelques uns des exemplaires des *Etymologies* d'Isidore de Séville, dont les trois premiers chapîtres sont

1. MANGEART, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèques de Valenciennes*, in-4°, 1860. (On sait que les manuscrits de la Bibliothèque de saint Amand sont en grande partie à Valenciennes).

2. L. DELISLE, *Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie*, Paris, Imp. Impériale, in-4°, 1861.

consacrés à la musique, mais qui ne peuvent être classés dans les ouvrages spécialement musicaux. L'Encyclopédie de Martianus Capella, avec son commentaire de Boèce, se rapprochait davantage des traités didactiques de musique.

La célèbre abbaye de Cluny était plus riche. Bien que sur le catalogue les livres fussent désignés d'une manière assez incomplète, les ouvrages musicaux formaient une petite collection qui avait son importance. Ils étaient généralement réunis à d'autres manuscrits. Boèce et Guy d'Arrezzo y tenaient encore la première place. Sans nous arrêter à plus de détails, contentons nous de citer tels quels les numéros de l'ancien catalogue :

421 — Volumen in quo continentur *Musica* Vuidonis. — *Expositio de prima editione Donati.* — Servius. — *de finalibus.*

464 — Volumen in quo continetur Bœtius, *de consolatione Philosophiæ* et *Regulæ musicæ.* — *Disciplina* Aureliani, Monachi sancti Johannis Reomensis.

472 — Boetius, *de Musica.*

483 — Augustinus, *de Musica.*

499 — Volumen in quo continentur Cicero, *de Officiis*, et *Regulæ abaci et musicæ* — et quædam glosæ in Martianum Capellam de *Nuptiis Philosophiæ.*

Sur la liste des absents, (car les bibliothèques du moyen âge avaient aussi leurs emprunteurs infidèles), nous trouvons cités avec un Johannes de Lombardia, un traité de musique de Boèce.

La bibliothèque de Saint-Martial de Limoges, qui possédait un des plus beaux antiphonaires connus, contenait

aussi quelques livres de musique. La musique pratique était largement représentée ; cependant dans les numéros de l'ancien catalogue, on trouvait aussi des traités.

Voici ces numéros avec leurs désignations assez vagues :

232 — quinque libri cum cantu. — *Duo paria Tonorum.*
272 — *Musica.*
272 — *Musica* Guidonis.
317 — *Psalterium* de notis.
366 — *Antiphonaria.*
367 — —

sous un de ces deux numéros devait être classé l'antiphonaire auquel nous avons fait allusion plus haut

La bibliothèque de Saint Pons contenait quelques Isidore de Séville, plus trois manuscrits de musique portant le titre peu précis de *Tractatus musicæ.*

Sans tenir le premier rang, la musique avait encore, on peut le voir, une place honorable dans les bibliothèques du moyen âge. Cependant il faut remarquer que tous ces ouvrages appartiennent à l'art religieux. Le grand nombre de chansons et de traités de déchant vulgaire qui nous restent prouve que la musique profane était aussi représenté dans les bibliothèques, mais rien dans les anciens catalogues ne nous renseigne à ce sujet.

Un document assez curieux nous montre du reste de quelle façon la littérature musicale était appréciée au moyen âge. On sait que Richard de Fournival avait formé une sorte de bibliothèque imaginaire, classée suivant l'état des sciences à son époque. Dans cette singulière bibliothèque la musique occupait la cinquième tablette de la

philosophie, à côté de l'astronomie. Il est vrai de dire qu'il la considérait bien plutôt comme science que comme art, et son catalogue contenait en tout quatre noms :

Boetius. — *De Musicâ.*

Augustinus. — *De Musicâ.*

Bernardus (Sanctus). — *Ars psallendi secundum antiphonarium ordinis cisterciensis et Tonarium.*

Guido Aretinus. — *De Musicâ et Micrologus.*

La présence du tonaire et de l'antiphonaire de saint Bernard dans cette liste, nous dévoile assez les goûts sévères de Richard de Fournival en musique. Choisir entre tous, comme livre modèle, un ouvrage fait sous l'inspiration de saint Bernard qui émonda si impitoyablement le chant religieux de son époque, était dire assez haut que l'on donnait peu dans les gentillesses de la musique sacro-profane toute dentelée de fioritures et de vocalises.

Quoiqu'il en soit, nous voici donc à peu près renseignés sur l'état des écoles à l'époque du XIIIe siècle. Celui qui sera plus tard le mucisien capable d'écrire les chants du manuscrit de Montpellier, va commencer à apprendre la lecture sous la direction de ses maîtres, puis nous le suivrons dans ses études de composition proprement dite, avant d'analyser les œuvres elles-mêmes.

CHAPITRE II

LA LECTURE. — *Le solfège.* — *La notation.* — *Le chant mesuré.*

La scène se passe en Judée, près de Bethléem; deux bergers, Ludin et Anathot, devisent de leurs affaires. Ludin, pédant et beau parleur, enseigne à Anathot tout ce que doit savoir un berger et lui donne entre temps quelques notions de musique :

ANATHOT.

J'ay d'aprendre assez grant soucy;
En quel lieu commencerons-nous ?

LUDIN.

A l'endroit ou commencent tous
Les pasteurs, quant es champs arrivent.

ANATHOT.

Que font ilz ?

LUDIN.

De chansons estrivent,
L'ung decha, l'autre d'autre part,
Et parmy les champs chant s'espart
Pour s'assembler joyeusement.

ANATHOT.

J'aprendray donc premierement
A chanter, à ce que dire o.

LUDIN.

Tu diz vroy.

ANATHOT.

Quoy ?

LUDIN.

La *Garenso* (1)
C'est ce qui tout le fait conduit.

ANATHOT.

Ma mere ne m'en a rien dit,
Ou je ne l'ay pas entendu.

LUDIN.

Je croy bien, dea, et cuides tu
Que ta mere congnoisse tout ?

ANATHOT.

Cha, cha, commençon à ung bout.
Comment s'appelle la science
De chanter ?

LUDIN.

Par ma conscience,
Vela une bonne demande;
Congnoissance en auras bien grande
Puisque ton engin s'i applique.

ANATHOT.

Or me dy comme c'est.

LUDIN.

Musique.

Ista que sequuntur de arte musica habentur in quâdam theorica musice, a magistro Johanne de Muris, compillata per metra seu versus consequenti eorum expositione. (2)

(1) La *Garenso* paraît être ici le titre d'une chanson dont ce mot serait le refrain.

(2) Dans cette scène qui semble une parodie du pedantisme musical de l'époque, la leçon donnée par Ludin au berger Anathot est la traduction libre en langue vulgaire de quelques passages de la *Musica*

ANATHOT.

Musique, quel terrible mot.
Est ce à dire que sil est sot
Qui y muse trop?

LUDIN.

Nennil dea.

ANATHOT.

Beau sire, dy qui la trouva
Le premier. Veuillez lay retraire

LUDIN.

Ouyz tu onc mention faire
De Pitagoras ?

Johannes de Muris: Pitagoram nobis artem monstrasse sonorum.

ANATHOT.

Ouy gramment.
J'ouy dire anciennement
Qu'il beust le vin des chopinettes.

LUDIN.

Tu te moques.

ANATHOT.

Non fais vraiment:
J'ouy dire anciennement
Cela.

LUDIN.

A quy ?

ANATHOT.

Pas bonnement
Ne sçay.

speculativa de Jean de Muris, théoricien célèbre du XIVe siècle. A l'appui de son dire l'auteur du mystère cite en marge de son texte quelques phrases de Jean de Muris. Nous reproduisons en note le texte primitif d'après l'édition de Gerbert (*Scriptores*, t I, p. 249, etc.)

LUDIN.

Je croy que tu lui mettes.

ANATHOT.

J'ouy dire anciennement
Qu'il beust le vin des chopinettes.

LUDIN.

Or cha, il fault que tu t'apreste
A chanter.

ANATHOT.

Sus tost, qu'on en pense

LUDIN.

Il sera bon que je commence.
De te dire de l'art ung petit.

ANATHOT.

Je n'ay pas à lart appetit.
Croy que je n'en mengeray point ;
La loy le defent.

LUDIN.

C'est le point.
J'aperçoy bien ton ignorance,
Tu n'entens rien. C'est congnoissance
De chanter de quoy je parloye.

ANATHOT.

A t'ouir très bien entendoye.

LUDIN.

Ne musoyes tu point à l'escart

ANATHOT.

Vrayment tu as parlé de lart.

ANATHOT.

De pourcel ; de quoy doncque

LUDIN.

Et, tay toy, que Dieux y at part.

ANATHOT.

Vraiment, tu as parlé de lart.
Dis tu donc qu'el brule, ou qu'el art ?

LUDIN.

Plus ignorant je ne vy oncques,

ANATHOT.

Vraiment tu as parlé de lart.

LUDIN.

Quel lart ?

ANATHOT.

De pourcel; de quoy doncques ?
Je t'ay bien entendu quelconques
Choses que tu dies au contraire.

LUDIN.

Or cha, cha pense de toy tayre,
Et m'escoute premierement.
Pour avoir de chant l'instrument
D'ou vient mainte joyeuseté,
Tu trouveras dyapenté
Qui contient troys tons et demy.

Joh. de Muris Sz diapente sonos tonos tres semis dico tenere. (1)

ANATHOT.

Ludin par ma foy, mon amy !
Se je y entends ne blanc ne bis ;
Mais parle moy de nos brebis
Et de ce qui leur appartient.

LUDIN.

Puis deux tons et demy contient
Dyatessaron. Qui assemble
Les deux consonances ensemble
Il peut dyapason trouver.

(1) De diapente tonos tres et semis aio tenere (Gerbert, p. 251.)

Joh. predictus : est semis duplex tonus in diatessera vere .I. dyatessaron.

Id. Bina semitonia cum quinque tonis pasodia .I. dyapason.

Id. Et diapason habent per thessara cuncta (*sic*) creare. (1)

Ista habentur literali in predicto tractatu.

ANATHOT.

Autant en scay je comment hier.

LUDIN.

Numerales proporcions
Ont grans participations
A ceux cy, car avec dupla
Trés grande convenience ha
Dyapason, puis me souvient
Qu'à dyatessaron convient
Sexquitercia et après
De sexquialtera est près
Celle qu'on dit dyapenthé.

ANATHOT.

Qu'est ce que tu m'as raconté ?
Je n'entens rien à tel propos.
Ce seroient droitement bons mos
A garir de fiévres quartaines.

LUDIN.

C'est la mouelle

ANATHOT.

Mais les os.
Ce seroient droitement bons mos
Pour espeurer gens que devos
Ilz sont.

LUDIN.

A les congnoistre paines.

(1) — Est semis et duplex tonus in diatessara vere (Gerbert, p. 250)
— Bina semitonia cum quinque tonis diapason (id. p. 266).
— Et diapasa potest per tessara juncta creare. (id. p. 250).

ANATHOT.

Ce seroyent droitement bons mos
A garir de fiévres quartaines.
En quarante quatre sepmaines
Je ne les sçairoye pas.

LUDIN.

Ay, Ay.

ANATHOT.

Bref sçays tu que je te diray ?
Ne m'en presche plus. Mais se j'o
Dire une fois la *Garenso*,
Ou deux, je la retendray bien.

LUDIN.

Ainsi donc tu n'en sçairoye rien
Que tant seulement à plaisance.

ANATHOT.

C'est assez.

LUDIN.

Cha donc, or t'avance
D'escouter

ANATHOT.

A luy, bien je t'o.
Commence.

LUDIN.

Io, so garenso.

ANATHOT chante

Io, so garenso. Est ce tout ?

LUDIN.

Encore ung garenso au bout,
Et puis assemble tout ensemble.
Diras tu bien ?

ANATHOT.

Ouy, se me semble.

Adonc il chante la teneur et Ludin le dessus.

Io, so garenso, so garenso, so garenso.
Io garenso
Ténor. So, so garenso, so garenso, so garenso.

LUDIN.

Quoy ? tu es maistre.

ANATHOT.

Suis point.

LUDIN.

Ho !
Il suffist. C'est assez chanté,

ANATHOT.

Se le mestier avoye hanté,
Ung bien petit j'en feraye rage.
Adonc s'arrestent ung petit.

Telle est la leçon grotesque de musique que le berger Ludin donne à son ami Anathot dans un mystère de l'*Incarnation* ( ). Si incompréhensible que soit le jargon pédantesque du professeur, c'était pourtant bien celui qu'employaient les maîtres de musique au moyen âge, et les élèves en l'entendant n'auraient pas été moins étonnés qu'Anathot, si heureusement la pratique et l'enseignement oral par la mémoire, n'étaient venus singulièrement faciliter la science du solfège que les théoriciens auraient inévitablement rendue pour toujours inabordable.

Notre auteur, qui était certainement musicien, prend bien soin de nous dire en marge que ses vers sur la musi-

1. *L'Incarnacion et Nativité de Nostre Saulveur Jesu Christ laquelle fut monstrée par personnaiges a Rouen l'an* 1474, in-f° goth. Bibl. Nat. Y 4349, f° LXXXVIII et suite. Ce mystère contient dans plusieurs passages des détails interessants sur la musique.

que ne sont qu'une traduction littérale de Jean de Muris. Ce maître était le professeur le plus célèbre à l'époque où le mystère que nous venons de citer fut écrit ; il vivait au XIVe siècle, mais, si nous nous reportons quelque peu aux *lucidaria, compendiola, breves tractatus musicæ,* etc. du XIe au XIIIe siècle, nous verrons que tous ces traités, plus ou moins abrégés, et ayant presque tous pour devise: « Gaudent brevitate moderni », étaient de singuliers grimoires, exposant les principes de la musique avec un mélange de grec et de latin qui les rendait incompréhensibles. C'est ce qui explique pourquoi la théorie scientifique musicale, n'était apprise que par les jeunes gens, tandis que dans la pratique il existait pour les enfants des moyens mnémoniques et surtout un enseignement oral et en exemples, qui leur permettait de savoir le solfège et d'apprendre comme dit Ludin « tant seulement à plaisance » avant de pâlir sur le fatras de Pitagoras, des *diatessaron*, et des *numerales proportions*.

C'était en effet autour de Boèce et de son commentateur Martianus Capella, que les théoriciens du moyen âge avaient bâti tout leur système musical ; quelques-uns plus pratiques, et Guido d'Arrezzo le premier, avaient trouvé des moyens moins compliqués pour apprendre le solfège aux enfants. Le plus souvent aussi c'était en répétant souvent devant eux des mélodies liturgiques que l'on arrivait à les leur graver dans la mémoire.

Quoiqu'il en fût, voulait-on former un vrai musicien capable de lire les mélodies nouvelles et même plus tard d'en écrire, on commençait par habituer son oreille aux divers intervalles par le moyen du monocorde. Le

monocorde, qui fut plus tard un véritable instrument de musique et peut être même donna naissance au piano, a joué un grand rôle dans la théorie musicale et dans l'enseignement du solfège au moyen âge; quelques physiciens s'en servent encore pour leurs expériences d'acoustique ; il a pris seulement le nom plus savant de *sonomètre*. Au moyen âge, il servait tout à la fois, de diapason pour fixer dans l'oreille la tonalité, et d'instrument pour graver dans la mémoire les intervalles.

On connait de reste cet instrument primitif qui fut en usage pendant tant de siècles et dont les peintures, les sculptures et les manuscrits nous montrent de nombreux spécimens. On lui a consacré des traités entiers et on peut le considérer comme le véritable professeur de solfège de tout le moyen âge. Les premiers principes de la musique sont dans cette boite rectangulaire sur laquelle est inscrite l'échelle des sons et qui porte une corde tendue par des chevalets et correspondant à une ligne graduée sur le corps de la boite. Un chevalet mobile permet de couper cette corde en autant de sections que l'on veut. Au moyen d'un archet, ou en pinçant la corde, on la fait vibrer. La tension de cette corde étant constante, on trouve ainsi une tonalité fixe. Chaque son se grave dans la mémoire de l'enfant, et en même temps répond à une des divisions de la ligne graduée sur la boite ; de la sorte, l'enfant apprend à la fois par la pratique et la hauteur relative de chaque note, et les rapports des intervalles entr'eux, plus le nom de ces notes et de ces intervalles. On voit ainsi quel était le principe didactique du monocorde, aussi cet instrument était-il fort considéré des professeurs et des élèves. « Merci,

maître, s'écrie un de ceux-ci, dans le *Dialogue* d'Odon de Cluny, tu viens de me donner un professeur admirable. Je le fais de mes propres mains, et il m'instruit sans rien savoir lui-même. Mais je l'aime surtout pour sa douceur et son obéissance. Celui-là au moins me chantera tout ce que je désirerai et je n'aurai à craindre ni ses coups ni ses injures lorsque je serai un peu lent à le comprendre. (1) »

Aussitôt que l'élève savait bien les lettres du monocorde, et ce travail durait à peine quelques mois, on enlevait la corde, et l'élève devait chanter à vue les notes écrites sur le monocorde ; de la sorte, cet enseignement, qui fut le plus répandu pendant tout le moyen âge, s'adressait à la fois à la mémoire et à l'œil.

Pour solfier on se servait des lettres et du nom des notes. Dans les démonstrations théoriques les notes étaient désignées par les intervalles qu'elles représentaient ; *Diapente*, *diatesseron*, *ditonus*, signifiaient qu'étant donnée une note, comme point de départ, (*ut*, par exemple) la cinquième après elle s'appelait *diapente*, la quatrième *diatessaron*, etc. Nous employons aujourd'hui le même système pour indiquer les intervalles dans l'harmonie. Pour simplifier les choses on avait donné à chaque note un nom spécial. Point n'est besoin de rappeler que ce fut Guy d'Arrezzo qui recommanda d'employer les premiers mots si connus de l'hymne à Saint-Jean, *Ut queant laxis*, etc. Cet hymne présentait, entre autres avantages, celui de monter mélodiquement par intervalles de tons et demi-tons. Guy d'Arrezzo n'avait point été le seul à trouver ce procédé, et

1. Odon, *Dialogus de musica*, ed. Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 252.

suivant Gerbert un contemporain de Guido avait choisi comme moyen mnémonique l'hymne suivant :

*Tri*num et unum, *pro* nobis miseris
*De*um precemur ; *nos* puris mentibus,
Te invocavimus ; *ad* preces intende,
*Do*mine nostras.

Si cette formule avait été gardée, nous eussions eu pour gamme *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad*, *do*. (1).

Cette gamme n'a point été employée, mais nous devons, à son sujet, faire en passant deux remarques assez curieuses. Elle comprend sept syllabes, tandis que celle de Guy d'Arrezzo n'en comprend que six (nous verrons plus tard pourquoi on n'employait que six mots pour une gamme composée de sept sons). De plus, on peut remarquer en second lieu la présence du mot *do*, qui se retrouvera plus tard pour désigner chez les italiens l'octave grave de l'ut.

S'agissait-il d'apprendre aux enfants un morceau liturgique, on leur gravait d'abord bien les paroles dans la mémoire et sur ce premier canevas la broderie musicale se dessinait plus facilement. Lorsque les notes étaient connues, on avait alors recours à un procédé qui servit pendant tout le moyen âge jusqu'au milieu même du XVIIe siècle pour apprendre l'ensemble de la gamme et sa constitution. Je veux parler de la célèbre main harmonique, dite *main guidonienne*. L'invention de ce procédé mnémonique a pris en effet le nom de Guy

1. GERBERT, *Scriptores*, Préface, t. I.

d'Arrezzo, parcequ'on trouve fréquemment la main dans les manuscrits du *Micrologue*, mais elle ne fut pas inventée par l'ingénieux vulgarisateur. Le procédé consistait à reporter sur les cinq doigts les lettres du monocorde. Partant du pouce, ces lettres suivaient les phalanges qui devenaient ainsi comme des espèces de portées. De la sorte l'élève avait sous la main, c'est le cas de le dire, le tableau général de toute la musique. (1) Au XIXe siècle, une idée analogue à celle de la main harmonique, a été reprise par Wilhelm, dont la méthode eut un immense succès, il y a une quarantaine d'années.

La main harmonique n'appartient pas spécialement à l'époque qui nous occupe; aussi, après l'avoir signalée comme un moyen très employé pour l'enseignement du solfège, n'en parlerons nous point davantage. Cependant, en l'observant bien, nous remarquons qu'elle contient dans sa figure même, l'essence de toute la musique du moyen âge, c'est-à-dire le principe de la solmisation par muances. La main étendue comprenait vingt notes du sol grave au mi aigu. Dans notre musique, cet intervalle est représenté par deux octaves et une sixte. On a pu remarquer que la gamme de Guy d'Arrezzo n'avait que six noms; la main à son tour était divisée d'après ce système en hexacordes, c'est à dire en intervalles de six notes; avec ce système, tout en employant la gamme de sept sons, on prenait bien soin d'éviter de nommer le septième. C'est ce qu'on appelait la solmisation par

1. On trouve dans les manuscrits et les traités de musique une grande quantité de mains harmoniques. La dernière publiée est celle de *l'Histoire de la notation musicale* par E. David et Matthis Lussy, in-fo, 1882.

muances, parcequ'au lieu de nommer cette note, chaque fois qu'elle se rencontrait en solfiant, on la changeait ou *muait* en prenant une sorte de détour qui permettait de substituer le nom d'une autre note à celui du son que l'on voulait désigner. Le procédé de la solmisation par muances a semblé être une sorte de monstruosité, et en effet il n'a pas peu contribué a rendre difficile la musique du moyen âge ; cependant, considéré au point de vue historique, ce phénomène est assez explicable. Les musicologues se sont contentés de maudire les muances sans en chercher les causes logiques dans l'histoire. Pour bien comprendre le caractère de transition de la musique du XIIIe siècle, aussi bien dans la mélodie et dans le solfège, que dans la musique à plusieurs voix, il est absolument nécessaire aussi d'expliquer en peu de mots les origines de notre langue musicale moderne, dont les principes fondamentaux apparaissent déjà très visibles pendant la période qui nous intéresse. Qu'on nous pardonne donc si nous sommes obligés d'effleurer légèrement la science encore assez obscure de l'ethnographie musicale.

Le lecteur n'est pas sans avoir entendu parler de musique modulante et de modulation, il a même plus d'une fois écouté les lamentations des dilettantes sur les trop fréquentes modulations de la musique moderne. La modulation est le passage plus ou moins rapide d'une tonalité à une autre. Plus nous entrerons dans le véritable esprit de notre langue musicale moderne, et plus les modulations se multiplieront. Or, les principes de la tonalité n'étant pas posés au moyen âge, la modulation n'existait pas, du moins en théorie. C'est cette différence qui établit

entre les deux musiques ancienne et moderne une délimitation bien nette.

Si l'on veut comparer la langue chantée avec les langues parlées des différents peuples, on trouve en musique deux grandes divisions : la *langue diatonique*, où ne sont pas employés les intervalles de moins d'un demi-ton, et la *langue enharmonique* dont les intervalles plus petits qu'un demi ton forment pour ainsi dire la base. Nous laisserons de côté cette dernière qui est particulière aux peuples de l'Orient, pour ne nous arrêter que sur la première. Les peuples Européens connaissent en effet les intervalles plus petits qu'un demi-ton, mais en théorie plutôt qu'en pratique. On ne les emploie qu'exceptionnellement et pour donner à la musique une certaine couleur orientale. On peut donc dire que les Grecs, les Latins, les Francs, les Germains, sont des peuples de pure langue diatonique.

Dans la suite des temps la souche diatonique se subdivisa en deux branches qui, malgré leur origine commune, différèrent considérablement. L'une, issue du système grec et romain, donna naissance à la musique religieuse qui s'est conservée jusqu'à nous par le plain-chant ; l'autre, dont l'origine est attribuée, non sans quelque raison, aux conquérants de races Teutoniques et même Slaves, sert encore de base à l'édifice musical moderne.

La différence des deux systèmes consiste dans les lois diverses de la tonalité, et c'est cette lutte des deux principes qui est la péripétie principale de toute l'histoire de la musique depuis les premiers temps du moyen âge jusqu'au XVIIe siècle.

On connaît la gamme majeure moderne ; c'est une

série de sept sons auxquels vient s'ajouter un huitième qui sert de point de départ à une nouvelle série. Elle se compose de cinq tons et de deux demi-tons. Pour qu'il y ait gamme, c'est-à-dire tonalité, il faut, qu'à quelque point de l'échelle musicale que l'on fasse commencer la série, les deux demi-tons se rencontrent du troisième au quatrième degré et du septième au huitième. De plus, une sorte de césure se fait sentir du quatrième au cinquième degré :

		1/2 ton				1/2 ton	
Ut	*Ré*	*Mi*	*Fa* —	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut*

C'est la loi fondamentale de la tonalité, d'après laquelle on peut dire que toutes *les gammes sont égales entre elles*.

Au moyen-âge, au contraire, chaque série de sept sons ou gamme se suivait sans déplacer les demi-tons, et sans qu'il fut nécessaire de les retrouver toujours au même degré dans la série. Ce système, si opposé au nôtre, était un héritage des anciens. De là les rapports constants entre la musique grecque et l'art musical du moyen âge.

Cette loi de l'égalité des gammes, qui est sans exception dans notre musique, et que l'antiquité et le moyen-âge ne connaissaient pas, eut d'immenses résultats. Ce fut sur elle que les théoriciens basèrent les règles de notre modulation moderne ; elle donna naissance au principe des *notes attractives* si caractéristiques dans notre langue musicale. On appelle *notes attractives* celles sur lesquelles l'oreille ne peut se reposer avec satisfaction, et qui sont inévitablement attirées vers la note inférieure ou supérieure, la plus rapprochée ; ce sont les demi-tons qui ont le caractère attractif ou appellatif,

Lorsque ces demi-tons n'occupent plus dans l'échelle de la gamme la place qui leur est due, l'auditeur désire pour ainsi dire une nouvelle gamme ; c'est alors que la force attractive se fait sentir, et il n'y a repos que lorsqu'une nouvelle tonalité est établie et que la modulation se trouve accomplie.

Pour qu'il y ait modulation, il faut que la nouvelle gamme dans laquelle on entre soit égale à celle que l'on quitte, c'est-à-dire que les demi-tons soient placées sur les mêmes degrés du 3e au 4e et du 7e au 8e. Pour arriver à ce résultat, il suffit de déplacer le quatrième degré, en le haussant d'un demi-ton. Si, par exemple, on est dans le ton *d'ut*, en haussant le quatrième degré *fa* jusqu'au *fa dièze*, ce fa dièze devient la note appellative d'une nouvelle tonalité basée sur le sol ; la septième *si* de l'ancien ton perd son caractère et prend dans la nouvelle échelle la place que le *mi* occupait dans l'échelle *d'ut*. Pour que la modulation soit absolument complète d'autres conditions seraient aussi exigibles, mais nous n'avons point à nous en occuper ici, et le déplacement de la quarte suffit déjà pour moduler. En faisant cette opération si simple, nous avons appelé à notre secours un intervalle tout moderne et essentiellement appellatif dans ces deux éléments, c'est-à-dire que nous avons fait entrer dans l'ossature même de notre langue musicale l'intervalle composé de trois tons, le fameux *triton*, le *Diabolus in musicâ* du moyen âge.

Les Grecs connaissaient le triton, mais ne l'employaient pas ; cependant ils n'avaient pas pour cet intervalle l'horreur que manifestèrent tous les peuples du moyen-âge. Ceux-ci sentaient en lui comme un ennemi qui devait

tuer leur musique. Plutôt que de rencontrer le triton au détour de la quarte, ils préféraient prendre les chemins les plus tortueux, changeant les noms des notes, désignant par les mêmes mots des sons différents, rendant mobile le *si*, afin, de pouvoir l'altérer chaque fois que l'intervalle de triton menaçait de se présenter, enfin inventant le système de solmisation par muances, si compliqué et si difficile, et qui ne fut définitivement aboli en France que lorsque Rameau eût écrit son code de la tonalité moderne.

La solmisation par muances ne fut pas le seul résultat sensible de cette horreur du moyen âge pour le triton ; c'est à elle aussi qu'il faut attribuer l'existence de l'harmonie par quintes et par quartes, sur laquelle nous aurons à revenir dans le chapitre suivant; en un mot, le triton, avec toute la théorie qui s'y rattache, est comme le résumé du système antitonal du moyen âge, en opposition avec les principes fondamentaux de notre tonalité moderne. C'est ce système qui sert de base à tous les traités des XIIe et XIIIe siècles. Mais pendant que les artistes du moyen âge le suivaient et l'enseignaient, l'élément moderne s'introduisait dans la musique. L'invasion des barbares avait greffé sur la civilisation grecque et romaine des principes nouveaux, et ce fut surtout dans la musique que leur influence se fit sentir, tant et si bien que notre langue musicale, si différente de celle du moyen âge, n'a pas d'autre origine. Dès le XIIe siècle on s'aperçoit que le plain-chant ne règne plus en maître, non seulement la musique profane tient grande place, mais, dans cette musique même, les éléments de la tonalité moderne se laissent déjà deviner. C'est aussi à l'époque qui

nous occupe que commence la lutte des deux systèmes ouverte et acharnée. Les anciennes tonalités résisteront avec ténacité, si bien que pendant des siècles les théoriciens n'admettront que timidement le langage depuis longtemps consacré par la pratique ; mais vaincue au XVIIe, l'ancienne tonalité musicale finira par se réfugier dans le plain-chant pour y rester comme dans l'asile inviolable des antiques basiliques, et le triton vainqueur viendra prendre la première place dans les intervalles fondamentaux de notre langue musicale. Seul le contrepoint sévère le bannira encore pendant bien longtemps.

Ainsi donc la langue musicale du moyen âge est diatonique comme la nôtre, seulement elle n'est point tonale, et n'est point basée sur l'égalité des gammes. L'invasion de la musique populaire au XIIIe siècle avait nécessairement causé une certaine perturbation dans les esprits ; sans deviner les nouvelles tendances, sans en comprendre la portée, les didacticiens troublés n'avaient pas adopté dans la théorie les errements de la pratique, mais ils en subissaient inconsciemment l'influence ; de là, leurs contradictions et leurs doutes, de là aussi les anomalies singulières de leurs systèmes musicaux. C'est pourquoi jamais époque de transition ne fut plus intéressante que le XIIIe siècle. Les pièces du manuscrit de Montpellier, les œuvres d'Adam de la Halle et des principaux trouvères de cette période, sont, pour ainsi dire, imprégnées de l'esprit nouveau ; elles respirent comme un vague parfum de musique moderne ; aux XIVe et XVe siècles la scolastique musicale entravera la marche du progrès, mais on peut sans crainte faire dater du XIIIe la révolution de notre

langue musicale. Ajoutons que la lutte dure encore ; les tendances nouvelles que les dilettantes constatent aujourd'hui avec douleur dans la musique ne sont que la conséquence logique et inévitable de la bataille livrée dès le IXe siècle à la musique non modulante par la musique à modulations nombreuses.

Ces considérations paraîtront peut-être de bien haute esthétique au sujet d'une leçon de solfège, mais tout historien qui traite de la musique au moyen âge rencontre dès ses premiers pas cette grave question des tonalités. C'est la principale proposition de ce grand problème historique, et nul ne pourra comprendre l'art de cette époque, s'il ne commence par tenir compte de la différence des deux tonalités, ancienne et moderne.

Jusqu'ici notre élève ne s'est servi que de procédés mnémoniques, soit pour apprendre les notes et les intervalles, soit pour retenir les mélodies. Après ces études préliminaires, le maître devait enfin lui faire étudier l'écriture et la notation. Pour qui regarde superficiellement une page du manuscrit de Montpellier, cette écriture musicale est des plus simples, elle diffère même assez peu du plain-chant. Les notes grasses, pleines et carrées, sont solidement assises sur les cinq lignes de la portée ; celle-ci dessinée bien nettement est armée visiblement de sa clef, quelquefois le bémol indique dans quel sens doit se faire la muance. Les différentes parties de l'harmonie ne sont pas placées les unes au-dessous des autres comme aujourd'hui, mais elles sont bien distinctes. Bref, nul ne peut deviner au premier coup d'œil les mille difficultés, les pièges innombrables, de cette

notation, simple en apparence au point de sembler primitive.

La musique et son histoire sont restées si longtemps sciences inférieures, frivoles, et méprisées des savants, que personne encore n'a daigné considérer attentivement les divers caractères des notations pour en faire une sorte de paléographie. Seul, De Coussemaker dans les planches de *l'Histoire de l'harmonie* et du *Mémoire sur Hucbald* en a dressé une espèce de tableau, qui peut représenter, jusqu'à un certain point, les formes successives de notes aux différentes époques. Cependant, il n'existe peut-être pas une langue dont l'écriture se soit transformée avec plus de rapidité que la musique ; de demi-siècle en demi-siècle, les signes changent d'une façon notable; les musiciens inventent dans la mélodie et dans le rythme des formes nouvelles pour lesquelles il faut des signes nouveaux, et, étant données ces transformations si multiples, on peut juger de quelle utilité serait l'étude de la paléographie musicale pour déterminer l'âge et peut-être la nationalité des manuscrits.

Avant de venir s'asseoir sur la portée, combien de transformations n'ont pas subi les notes pendant le moyen âge ? Laissons de côté, et la notation grecque dont quelques traces se retrouvent dans Hucbald de Saint-Amand, et la notation boétienne par majuscules romaines. Cette dernière fut évidemment d'un usage courant aux premiers temps du moyen âge, à une époque où on ne sentait pas la nécessité de représenter les différentes formes du rythme, car nous la trouvons dans l'antiphonaire bilingue de Montpellier jointe à la notation neuma-

tique, mais elle ne tarda pas à devenir insuffisante. Elle fut classée pour ainsi dire parmi les écritures théoriques dont se servirent pour faciliter la démonstration, les maîtres des xe, xie, xiie et même xiiie siècles. Ne nous occupons pas davantage de la notation spéciale d'Hucbald de Saint-Amand (xe siècle), tentative ingénieuse, mais qui eut peu d'imitateurs, non plus que de celle d'Hermann Contract, issue de celle d'Hucbald et qui, sous prétexte de simplifier les neumes, les rendait plus compliqués. Passons aussi sous silence les lettres Noktériennes du manuscrit de Saint-Gall. Ce sont des indications d'exécution, et non des signes de notation.

Mais voici le neume dont les déformations successives donneront naissance à notre écriture musicale. En la dégageant de toutes les obscurités qui entourent ses origines, la notation neumatique présente deux caractères bien distincts : on la divise en saxonne et en lombarde. Les deux écritures furent employées simultanément, mais, dans la formation définitive de l'écriture, ce fut la dernière qui servit de modèle.

Toutes les deux avaient pour base le signe du point ou de la virgule, mais elles différaient considérablement par la forme de ces signes. L'une, anguleuse, effilée, était tracée pour ainsi dire, avec des pointes de stylet; dans l'autre, plus massive, le point était carré, les contours bien accusés.

Les neumes étaient placés au-dessus des mots; mais, tantôt, superposés, ils semblaient indiquer des vocalises, tantôt, mis les uns à côté des autres, ils paraissaient suivre les inflexions du texte. Ici ils étaient joints par des

traits, on les appelait *spissæ vel continuæ*, et ils représentaient les intervalles conjoints ; là, ils se trouvaient séparés ; c'étaient les *neumæ saltatrices* des intervalles disjoints. Quelques manuscrits indiqués par Fétis et De Coussemaker contiennent de beaux spécimens de neumes des IXe et Xe siècles ; mais c'est l'antiphonaire de Saint-Gall qui est le plus ancien monument complet de cette écriture primitive et compliquée (1).

Dans cette première période neumatique du IXe au Xe siècle, la place des intervalles n'était indiquée que par la distance approximative qui séparait les signes entr'eux ; aussi les musiciens eux-mêmes à cette époque, étaient-ils incertains sur le sens de la note écrite. Mais au Xe siècle un copiste eut l'idée de se servir, comme point de repère des lignes tracées à la pointe dans le vélin. La lettre boétienne *c* avertissait que tous les signes placés sur cette ligne représentaient l'*ut* ; de cette façon l'élévation de la note fut un peu plus exactement définie ; à cette ligne vint bientôt se joindre une autre ligne, celle du *fa* et là encore, une lettre empruntée à l'alphabet musical de Boèce marqua le nom de la note. On continua ainsi en multipliant le nombre des lignes, et les lettres devinrent les *clefs*. De l'application des clefs data une nouvelle période dans l'histoire de la notation musicale.

Bientôt les théoriciens s'emparèrent du procédé que le hasard peut-être avait fait découvrir et, à partir de ce moment, la transformation du neume se fit avec une

1. LAMBILLOTTE, *L'Antiphonaire de Saint-Gall.*
2. RAILLARD, *Explication des neumes.*

extrême rapidité. Hucbald de Saint-Arnaud employa les lignes dans son système d'écriture, ainsi qu'Hermann Contract. On imagina de colorer en rouge, en vert et en jaune ces lignes pour les rendre plus distinctes; « si le copiste ne possédait pas de couleur rouge, il plaçait un point au commencement de la ligne ». Mais, grâce à la clef, ce surcroît de précautions devint inutile. Enfin, au xe siècle, l'usage des lignes de la portée se répandit partout. En 98, on inaugura à Corbeil la notation par lignes et par espaces, procédé qui parut fort commode, « car, dit la chronique de l'abbaye, avant cette innovation, il n'y avait aucune ligne dans les livres d'antiphonaires et de graduels de notre église »(1). On voit par ces quelques mots que lorsque Guido écrivit son *micrologue* et surtout sa *lettre au moine Michel*, la portée était fort en usage depuis plus d'un siècle.

Les meilleures choses ont leurs abus; c'est ainsi que les clefs qui sont pour ainsi dire l'âme de la portée, furent employées sur chacune des lignes. Divisées en *graves*, *acutæ* et *superacutæ*, elles se multipliaient d'une manière exagérée; on ne tarda pas à en restreindre le nombre, et au xiie siècle déjà la portée ne possédait plus que deux clefs. Dans la théorie, on trouvait encore différentes clefs de *sol*, de *ré* et même de *la*; mais, dans les livres de musique pratique les clefs de *fa* et d'*ut*, sur les différentes positions, suffisaient largement à la consommation musicale. « Il n'est pas nécessaire, dit Walter Odington, de placer dans le chant toutes les clefs;

1. *Chronique de Corbeil*, ap. MABILLON, *Annales Ben.*, t. IV p. 36. — GERBERT, *de Cantu*, t. II, p. 61.

une seule suffit, lorsque quatre ou cinq lignes sont tracées soit au-dessus, soit au-dessous d'elle » (1).

Nous venons de faire allusion au nombre des lignes de la portée. On ajoute généralement trop d'importance à cette question. Il est indispensable que ces lignes existent, armées de leurs clefs, pour marquer bien exactement la hauteur des sons, mais leur nombre est à peu près indifférent. Que le musicien se serve de la portée naturelle de onze lignes, comme au commencement du XIIe siècle, qu'il n'emploie qu'une portée de quatre lignes ou de cinq, comme au XIIIe, la question importe d'autant moins que, suivant le caprice du compositeur, ou, pour mieux dire, d'après la *tessitura* de la mélodie qu'il écrivait, le nombre de ces lignes pouvait varier. On sait que dans la musique d'orgue on employa plus de seize lignes pour la portée spéciale qui avait nom *tablature*. En revanche, dans un curieux ballet de cour intitulé *Ludus Dianæ* et imprimé en 1501, le chant ne dépassant pas la sixte et la tierce, l'imprimeur n'a pas cru devoir employer plus de trois lignes, la clef d'ut seconde ligne indiquant la clef dite aujourd'hui de ténor. Cependant les auteurs des XIIe et XIIIe siècles nous ont quelque peu renseignés sur ce point, et leurs textes nous donnent pleinement raison. Dans le plain-chant ou chant ecclésiastique, on se servait seulement de quatre lignes; mais lorsque le chant était livré à l'imagination de l'auteur et devenait plus étendu et plus libre, comme dans la musique profane et mesurée, les cinq lignes devenaient nécessaires (2). Les organistes, qui eux aussi

1. Voy. De Coussemaker, *Script.* I. p. 216.
2. J. de Garlande. (De Coussemaker, *Script.*, t. I. p. 159.)

employaient des intervalles plus écartés que les chantres, notaient souvent aussi la musique avec cinq lignes dans leurs livres (1).

Tels étaient les principaux éléments de l'écriture musicale, lorsque s'ouvrit le XIIIe siècle, mais jusqu'ici nous n'avons pas tenu compte des signes particuliers du rythme. Il existait pour les instruments, et spécialement pour l'orgue, dès les IXe ou Xe siècle, de véritables tablatures. Un anonyme, publié par De Coussemaker, indique clairement que pour la musique chantée et pour celle des organistes et des instrumentistes, on employait deux écritures différentes. J'avoue n'avoir point eu sous les yeux (2) des specimens de ce genre de notation. Nous avons rapidement glissé sur la période qui précède l'époque du manuscrit de Montpellier, mais, si nous voulons revenir au XIIIe siècle, nous trouverons trois écritures bien distinctes, la notation carrée, composée de longues et de brèves, la plus employée ; la notation à notes d'une valeur plus petite que la demi-brève, et enfin la notation noire et blanche ; ces deux dernières ne se rencontrent que vers la fin du XIIIe et furent en honneur surtout pendant le XIVe ; (3) enfin dans quelques manuscrits on trouve encore le neume proprement dit, avec ses formes variées,

1. « *Organistæ utuntur in libris suis quinque regulis.* » De Coussemaker, T. I p. 350.

2. *Simplicia puncta quædam accipiuntur prout utuntur in tropis ecclesiasticis et quædam prout utuntur in libris organi et hoc secundum sua (organi) volumina diversa et etiam prout utuntur in libris nostrorum diversi generis, prout in quolibet genere instrumentorum.* De Coussemaker, *Script.* t. I, p. 327.

3, Nous ne citons ici que pour mémoire les notations rouge et blanche qui appartiennent au XIVe siècle, et dont il n'existe pas de

mais il n'est guère en usage que pour les tableaux dressés par des théoriciens, pour donner la clef des écritures anciennes que les musiciens ne lisaient plus qu'à grand' peine. Au résumé, si on veut définir exactement l'écriture musicale du XIIIe siècle, on peut dire qu'elle a perdu le caractère pour ainsi dire hiéroglyphique du neume, sans présenter encore les complications de l'écriture à notation rouge ou blanche.

Les signes de la notation noire pouvaient se diviser en 4 classes :

1° Les notes simples et composées, comme la double longue, la longue, la brève, la semi-brève, la minime (notes simples); la plique de longue parfaite et imparfaite, la plique de brève parfaite et imparfaite (notes composées).

2° Les groupes de notes qui, sous le nom de *ligatures*, tenaient une place importante dans la notation musicale.

3° Les *pauses*, ou signes de silence, qui tous correspondaient aux notes. Le nombre des intervalles remplis par les pauses, et la place des pauses sur les intervalles, indiquaient la valeur de ces silences.

4° Divers autres signes spéciaux qui avaient leur valeur dans le rythme tels que le *tractulus*, le *point*, caractère du mode, et le *guidon* dont nous nous servons encore dans le plain-chant.

trace dans le manuscrit de Montpellier. Le plus beau et le plus complet spécimen de cette écriture est un splendide manuscrit de chansons françaises que possède le duc d'Aumale. On trouvera sur la transformation du neume et sur les différentes périodes de la notation d'excellents tableaux et de très excellentes pages dans le remarquable livre de M. Riemann, un des meilleurs écrits sur la matière. *L'histoire de la notation* que viennent de publier MM. David et Matthis Lussy, contient quelques bons renseignements.

Pour exprimer tous les mots de la langue musicale, les signes principaux se groupaient de différentes façons et ces groupes très variés prenaient le nom de *pliques* et de *ligatures*. Nous ne voulons ici qu'exposer très rapidement le système de cette notation, sous peine de dépasser les bornes de ce travail.

Jusqu'ici cette écriture est, à bien peu de chose près, commune à la musique religieuse et à l'art profane. C'est même probablement ce qui a fait dire longtemps que la musique du moyen âge n'était que du plain-chant, mais s'agissait-il d'écrire un chant rythmé, comme sont les chansons de notre manuscrit, de se lancer, en un mot, dans le *cantus mensurabilis*, dont il nous reste tant de traités, alors chacun de ces signes pouvait revêtir un sens particulier, suivant la note dont il était précédé ou suivi. C'était la notation dite *proportionnelle*, notation toute de convention et qui tint une grande place dans l'histoire musicale. Ce sera l'honneur de De Coussemaker, d'avoir su, non la découvrir, mais en trouver la clef après la lecture attentive des traités théoriques des XIe et XIIIe siècles. Le principe en est simple, comme celui de toute convention, puisque la valeur de la note est *proportionnée* à celle des autres notes, mais l'application en est plus difficile. L'élève musicien devait faire de prodigieux efforts de mémoire pour se souvenir de ces règles compliquées. On peut définir ainsi la notation proportionnelle : *c'est une écriture dans laquelle le même signe peut avoir plusieurs sens, en même temps qu'une seule idée peut être représentée par plusieurs signes*. Ajoutons cependant que la notation proportionnelle du XIIIe siècle, sans être des

plus faciles, est loin d'être aussi obscure que celle du XIVe et du commencement du XVe.

L'unité de temps était la brève, mais les figures que nous avons nommées plus haut valaient indifférement deux ou trois temps, suivant la place qu'elles occupaient dans la série des notes. Elles pouvaient devenir parfaites ou imparfaites, c'est-à-dire qu'elles valaient deux ou trois brèves. Pour ne citer qu'un exemple entre cent, la longue égalait en principe trois brèves ; si plusieurs longues se suivaient, elles gardaient leur valeur réelle, mais qu'une brève vint s'interposer dans la marche des longues, les valeurs changeaient ; si cette brève précédait la longue, celle-ci devenait imparfaite, c'est-à-dire qu'elle valait deux brèves ; en revanche, devant deux ou trois brèves, suivies immédiatement d'une autre longue, cette longue devenait parfaite et valait trois temps ; après une suite de brèves la longue, devant une autre longue, valait trois temps aussi. Ces règles si variées et absolument conventionnelles auraient pu être, il est vrai, retenues, grâce à un sérieux effort de mémoire ; malheureusement la convention a cela de désastreux qu'elle est soumise à bien des changements ; de plus, les théoriciens n'eurent jamais l'idée de coordonner ces règles et de les unifier. Ce qui était vrai pour la longue ne l'était plus pour la brève. Celle-ci valait un temps à l'état naturel, mais elle en valait deux dès qu'elle était placée avant une longue ou un repos. Les deux mêmes figures, placées à côté l'une de l'autre, n'exprimaient pas deux fois la même idée. C'est ainsi que lorsque deux brèves étaient entre deux longues, la première valait un temps et la seconde deux.

Il était convenu que plusieurs brèves de suite valaient chacune un temps ; mais, lorsqu'il y avait plus de trois brèves entre deux longues, la dernière brève avait la valeur de deux temps.

Les semi-brèves aussi étaient soumises aux proportions. Ainsi trois semi-brèves de suite étaient d'égale valeur ; mais, s'il y en avait quatre, elles se divisaient par groupes de deux dont le temps valait une brève simple ; enfin, la chose devenait d'une complication absolument inextricable, lorsqu'il y avait plus de trois semi-brèves entre deux longues ou entre une longue et une brève et réciproquement ; dans ce cas, les brèves devenaient inégales, à moins qu'il en restât trois à la fin, et dans ces conditions elles étaient égales.

Les pliques étaient aussi astreintes à des règles de proportions, non moins variées que celles des longues et des brèves ; mais au résumé on les considérait surtout dans leurs rapports avec les ligatures, car la plique n'était autre chose que la ligature ou suite de notes réduite à sa plus simple expression.

Les pauses ou silences suivaient en général les proportions des notes qu'elles représentaient. En principe la pause valait autant de temps qu'elle embrassait de portées ; celle qui embrassait toutes les lignes étaient dites *non mesurabilis* ; si, au contraire, elles ne remplissaient pas un intervalle, elles représentaient les valeurs au-dessous d'une brève. Outre la pause, on employait encore un petit trait que nous rencontrons plusieurs fois dans le manuscrit de Montpellier, appelé *tractulus* ; il caractérisait les proportions parfaites et imparfaites, la propriété et l'absence de propriété.

C'était aux ligatures ou agglomérations de notes que s'appliquaient ces mots : *avec* ou *sans propriété*. Les ligatures si nombreuses pendant tout le moyen âge étaient dites *avec* ou *sans propriété* ou avec *propriété opposée*. Dans toute ligature avec propriété, la première note de la série était brève ; si la ligature était sans propriété, la première était longue, enfin, dans la propriété opposée les deux notes de la ligature étaient semi-brèves. Ces différents caractères de propriétés se reconnaissaient à l'absence ou à la présence de queue sur la première note ; on distinguait aussi la propriété d'après la place de la première ou de la seconde note dans la ligature.

Les notes dans l'intérieur de la ligature subissaient aussi les proportions, mais, comme la note simple et la plique, la ligature pouvait être parfaite et imparfaite. C'était le plus souvent la marche mélodique de la ligature qui indiquait la perfection ou l'imperfection. Ainsi par exemple, la ligature était dite parfaite quand la dernière note était placée directement au dessus de la pénultième ; imparfaite, au contraire, si la première note était plus élevée que la pénultième, sans être directement au dessus d'elle ; lorsque les deux dernières notes formaient une figure oblique, la ligature était dite imparfaite.

Nous n'avons pas voulu ici, comme nous l'avons dit, faire un traité de la notation proportionnelle, ces quelques exemples de règles choisis dans ce petit code si singulièrement embrouillé suffisent pour indiquer le caractère de cette écriture conventionnelle. Du reste, nous aurons à faire l'application de ces règles dans la traduction des chansons que le lecteur trouvera aux dernières pages de

ce volume, et nous suivrons pour cette traduction la méthode de M. De Coussemaker, basée sur le texte de Francon et la théorie des mensuralistes des XIIe et XIIIe siècles.

Dans le chapitre suivant, nous étudierons la constitution de la mélodie au moyen âge et ses rapports avec la rythmique et la prosodie des vers latins et français sur lesquelles était brodée la musique. Cependant, nous devons dire ici quelques mots des *modes*. C'était le mode qui indiquait pour ainsi dire la cadence générale de la phrase musicale, indépendamment de la mesure et du rythme. Il était reglé d'après l'entrelacement des longues et des brèves. Dans cette sorte de classement des cadences rythmiques, il y a comme un vague souvenir de l'antique prosodie musicale grecque. On comprend que le mélange des longues et des brèves étant variable à l'infini, les auteurs aient été peu fixés sur le nombre et sur la classification des modes; pourtant, en général, au XIIIe siècle, on en adoptait six, dont nous donnons le tableau, sans nous arrêter sur de plus longs commentaires. Du reste, quelques mots seront encore nécessaires à ce sujet dans le chapitre suivant :

1er Mode. — La période musicale est uniquement composée de longues : — — — —

2e Mode. — Se compose d'une brève, d'une longue et d'une brève : ◡ — ◡

3e Mode. — Se compose d'une longue, de deux brèves et d'une longue : — ◡ ◡ —

4e Mode. — Deux brèves, une longue et deux brèves : ◡ ◡ — ◡ ◡

5e Mode. — Une longue, une brève et une longue : — ◡ —

6e Mode. — Composé uniquement de brèves : ◡ ◡ ◡ ◡

Les dispositions des modes pouvaient, à la vérité, être fort variables, ainsi que nous l'avons dit ; cependant, malgré les divers systèmes des théoriciens, c'était généralement à ces divisions principales que se rapportaient dans la mélodie les différents modes.

Tels étaient les mille détails qui constituaient au moyen âge cette partie de la science musicale que nous appelons aujourd'hui *solfège*. Lorsque ces études préliminaires et toutes pratiques de l'intonation de la lecture et de la mesure, étaient terminées, l'élève savait lire, il était bon musicien, comme sont de notre temps les bons lecteurs. Voulait-il pousser plus loin la science, il entrait dans la troupe choisie des compositeurs religieux ou profanes. Pendant le cours du chapitre suivant nous verrons en quoi consistait pendant le moyen âge ce que nous appelons aujourd'hui composition et même haute composition.

CHAPITRE III

LA COMPOSITION. — *Mélodie. — La musique et le rythme poétique. — Contrepoint. — Les divers genres de composition.*

« Quand on a traité suffisamment de la musique plane, éclairée d'une façon pratique et théorique avec Guido, et des tropes ecclésiastiques avec saint Grégoire, on traite du

chant mesuré qui vient après la musique plane. » Ainsi parle Jérôme de Moravie, qui ne fait en cela que répéter les paroles de Jean de Bourgogne, son maître, et élève lui-même de Francon de Cologne. C'est la musique mesurée, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, qui fait au résumé, le sujet de ce travail ; suivons donc le programme indiqué par les vieux théoriciens. Notre élève sait aujourd'hui tout ce que le capitulaire de Charlemagne lui ordonnait de savoir, c'est-à-dire qu'il peut *lire* aussi bien dans les livres sacrés que dans les chansons profanes. Mais les secrets de la notation, la place des notes, le sens des muances, les arcanes de l'écriture proportionnelle ne lui suffisent plus ; il veut devenir compositeur, inventer lui-même des chants, et, poussant plus loin la hardiesse, faire concorder ces divers chants, à grands renforts de voix et d'instruments.

La composition était évidemment moins compliquée au XIIIe siècle qu'à notre époque ; cependant l'art présentait déjà de réelles difficultés et, alors comme aujourd'hui, comprenait trois opérations : 1° Trouver un chant ; 2° l'adapter à des paroles ; 3° superposer deux ou plusieurs chants, afin de former un chœur de voix ou d'instruments, d'après les règles du contrepoint.

La mélodie est généralement considérée comme la partie de notre art la moins accessible aux règles de l'école. Elle n'est justiciable, croit-on, que de l'imagination et du génie. C'est une erreur ou pour le moins une exagération. En écrivant, le musicien exprime une pensée d'une nature particulière, mais qui a sa précision, quoiqu'on en dise. Pour rendre ces idées, il emploie une

phraséologie spéciale qui a nom musique, mais qui a ses règles comme la langue parlée a les siennes. Ces lois ont varié suivant les époques, et au moment même où j'écris ces lignes, une révolution mélodique s'opère qui jettera dans la grammaire de notre langue sonore de profondes perturbations, mais nul n'a pu écrire la musique sans obéir aux lois de la syntaxe musicale. Ceux-là même qui ont semblé le plus les ignorer les ont suivies inconsciemment, grâce à cette éducation instinctive de l'oreille qui fait le musicien.

Si vague que puisse paraître la mélodie du XIIIe siècle, si chancelants que soient ses rythmes, si balbutiantes que soient ses tournures de phrases, elle n'était pas plus improvisée au hasard que la nôtre ; loin de là, elle avait sa grammaire et sa syntaxe. J'emploie à dessein le mot de grammaire, car c'était sur les divisions du rudiment populaire de Donat que les théoriciens s'étaient appuyés pour poser les règles de la phraséologie musicale. Jérôme de Moravie est formel à ce sujet, et en cela, il résume les théories de ses prédécesseurs et de ses contemporains. On sait de quoi se compose une mélodie : elle comprend des périodes ou phrases qui se subdivisent elles mêmes en membres de phrases et en rythmes, le tout ponctué par les quarts de cadence, les demi-cadences et les cadences. Toutes les incises de la phrase musicale doivent être parfaitement symétriques, la symétrie étant la règle absolue de la mélodie dite classique. Nous retrouvons au moyen âge des règles analogues, formulées avec une précision que l'on s'attendrait peu à trouver dans les mélodies presqu'embryonnaires de cette époque. « Ce qu'en prose

les grammairiens appellent *colon*, *comma* et *periodus*, est appelé dans le chant par quelques musiciens *diastema*, *systema*, *telesma*. Le *diastema* se fait lorsque le chant s'arrête sur une autre note que la finale; le *systema* a lieu lorsqu'il y a repos sur une finale ; enfin il y a *teleusis* lorsque le chant est terminé » (1).

Hucbald avait, avant Jean Cotton, exprimé la même idée, mais dans des termes moins nets et moins précis. « Le *cola* et le *comma*, dit-il, fixent les bornes de la mélodie ; mais le *cola* se compose de différents *commas* (deux, trois ou plusieurs) de telle sorte que l'on peut indifféremment employer le mot *comma* ou *colon*. Les *commas* se font sur l'élévation ou l'abaissement de la note ; la différence entre la note la plus haute ou la plus basse du *comma* s'appelle *diastema*. De même que le *cola* se compose de *commas*, ainsi les intervalles du *comma* s'appellent *diastema*, et l'ensemble d'une mélodie prend alors le nom de *systema* » (2). Jérôme de Moravie compare les tons ou phrases musicales avec les accents de la grammaire d'après Donat ; les membres et les périodes se correspondent exactement, c'est le même principe, les termes seuls sont changés. « Ce qui en grammaire se dit *colon* (membre), *comma* (incise), *periodum* (période) est représenté en musique par le *diastema*, le *systema* et le *telesma*. »

Nous avons choisi à dessein ces trois auteurs qui, chacun à un siècle de distance, ont ainsi formulé les lois de la mélodie et dans des termes analogues. Hucbald au xe, Jean Cotton au xie, Jérôme de Moravie, vers la fin

1. GERBERT, *Script.* t. I, p. 232.
2. *Musicæ Enchiriadis* — GERBERT, *Script.*, t. I, p. 159.

du XIIIe. Il est donc bien évident que le compositeur instruit et soigneux de son art, suivait rigoureusement les lois de la phraséologie musicale. L'improvisateur lui-même ne pouvait y échapper ; son oreille habituée aux tours de phrase de son époque, le guidait forcément. Ne voit-on pas aujourd'hui un grand nombre de musiciens bien doués, mais peu versés dans leur art, qui composent instinctivement des mélodies régulières parfaitement conformes à la symétrie adoptée dans notre musique ?

Il n'est pas étonnant que la grammaire ait servi de modèle aux théoriciens mélodistes, puisqu'il semble évident qu'en brodant de la musique sur la poésie, les compositeurs prenaient soin d'en suivre les contours prosodiques. C'est à l'aide du rythme du vers que l'on apprenait aux enfants le rythme de la musique. Alcuin ne manque pas de nous renseigner à ce sujet :

> Instituit pueros Idithun modulamine sacro
> Utque sonos dulces decantent voce sonora
> Quot pedibus numeris rhythmus stat musica discat. (1)

L'orgue lui-même devait modeler ses chants sur la poésie :

> Syllabatim pneumata
> Perstringendo organica.

Les théoriciens des XIIe et XIIIe siècles sont remplis de passages relatifs à cet accord rythmique de la musique et de la poésie. Jean de Garlande dit : « Est enim musica congrua vocum moderatio. » Les prédécesseurs, les contemporains et les successeurs de Jean de Garlande

1. ALCUINI *carmina*, Collection Migne, t. CI, p. 781.

ne cessent d'enseigner les mêmes principes ; il semble qu'ils empruntent leurs préceptes aux livres métriques de la musique grecque. Aurélius Cassiodore, au VIe siècle, dit : « La rythmique consiste à chercher dans le concours des mots, ce qui sonne le plus agréablement » (1). Isidore de Séville répète la même chose et les deux textes pourraient aussi bien s'appliquer à la rythmique poétique qu'à la rythmique musicale ; mais, voici qui est plus précis : Les *Instituta patrum de modo psallendi* (2) nous apprennent que dans tout texte de lecture, de psalmodie ou de chant, l'accent, c'est-à-dire l'accord des mots, ne doit pas être négligé, car cette union est d'un secours précieux pour l'intelligence de la musique et de l'écriture. Hucbald est plus formel encore ; qu'on nous permette de citer son propre texte. « Omne melos *more metri* diligenter mesurandum sit » (3). Enfin, la théorie est une fois de plus formulée dans les *Instituta patrum :* « Il faut, y est-il dit, chanter d'une seule aspiration rythmique ou métrique, jusqu'à un point ; après la moitié du vers, faisons une légère modulation, puis un repos ; après ce repos, ce qui restera du vers sera chanté avec un léger ralentissement, tout en restant dans le ton : ainsi toute modulation de la psalmodie ou du chant doit être conduite et terminée de telle façon que la fin réponde au commencement, comme une roue en mouvement revient après un tour dans sa première position. » N'est-ce point là un véritable cours de psalmodie musicale et poétique ? La place nous manque

1. Gerbert, *Script.*, T. 1, p. 16.
2. Gerbert, T. 1, p. 5.
3. Gerbert, T. 1, p. 227.

pour citer le chapitre XVe tout entier du *Micrologue* dans lequel Guido traite longuement de la matière, mais nous terminerons par quelques mots de son commentateur Aribo Scholasticus. Celui-ci, à la fin du XIe siècle, expliquant la théorie des proportions, c'est-à-dire du rapport des brèves et des longues, marie aussi les règles prosodiques aux règles musicales et lance cet anathème contre ceux qui méconnaissent les unes et les autres : « Malheur à ceux qui ressembleront en chantant aux histrions qui vocalisent (*jubilant*) les neumes sans connaître les véritables lois de la vocalisation ».

Nous nous en tenons à ces règles générales, n'osant faire une excursion trop hasardée dans la poésie latine du moyen âge. Les problèmes délicats de cette prosodie ont été trop savamment traités pour que nous nous permettions d'y toucher à notre tour. (1) Musicien nous sommes et musicien nous restons, mais le manuscrit de Montpellier contient trop de poésies latines pour que nous n'indiquions pas, d'après nos théoriciens, dans quelle mesure et de quelle façon la note musicale devait être accolée au mot poétique.

Pour les chants profanes, nous sommes plus embarrassés. Le musicien religieux écrivait sa musique d'après des règles dont il puisait plus ou moins les principes dans les lois de la liturgie, mais le trouvère était plus libre et par

1. Voyez parmi les ouvrages les plus récents :
GAUTIER (G.). *Histoire abrégée des Proses*, in-12, 1858.
Œuvres d'Adam de Saint-Victor, in-12, 1880.
Cours d'histoire de la poésie latine au moyen âge, 1866.
PARIS (G.). *Lettre à L. Gautier sur la versification latine*. 1866.
Étude sur le Rôle de l'accent latin, in-8°, 1862.

conséquent plus fantaisiste et on voit avec quel mépris Aribo le traitait. Tout nous fait croire que les exigences du rythme musical, passaient avant celles du rythme poétique. Les musiciens religieux, quoiqu'ils en eussent, étaient soumis à une sévère surveillance, de la part des papes et des évêques ; il n'en était pas de même du musicien profane et,il faut bien l'avouer,les compositeurs ont pris de tout temps d'étranges libertés avec la prosodie. Pour une tournure heureuse, pour une modulation bien venue, ils n'ont jamais hésité à briser le moule précieux du vers. Meyerbeer, Auber, Halévy, Gounod, sont coupables de plus d'un massacre de ce genre, et l'on sait combien est riche la langue musicale moderne. Pouvons-nous donc nous montrer plus sévères envers les musiciens du XIIIe siècle dont la langue était loin d'être aussi variée ? Contentons nous de montrer rapidement comment, dans l'art vulgaire, s'accomplissait le mariage entre la poésie et la musique, sans chercher à poser en principes et en lois des faits qui n'étaient souvent que le résultat du caprice du compositeur ou des exigences de la langue musicale.

M. Gaston Raynaud, dans l'introduction du premier volume de ce travail, laisse entendre que la poésie n'était souvent que l'humble vassale de la musique. « Les pièces françaises, dit-il,ne sont soumises à aucune règle de composition : destinées à n'être que l'accessoire de la musique, elles en suivent servilement la contexture. Il est du reste facile de s'en rendre compte en se reportant à quelques uns des manuscrits dont nous avons tiré des variantes jointes au texte de Montpellier, mais dont nous n'avons pas reproduit la musique : on verra que lorsqu'un de ces

manuscrits a changé la musique, le texte de son côté a subi un changement ; et la poésie se trouve ainsi modifiée, sans souci quelquefois de la rime ». L'hypothèse de M. Gaston Raynaud est absolument conforme à l'esprit de la composition mélodique du moyen âge.

Le musicien avait deux manières de composer : ou il trouvait des chants originaux, ou il combinait ensemble deux, trois ou quatre mélodies déjà connues. Rarement dans ces compositions polyphoniques trouve-t-on réunis plusieurs chants d'invention originale. Nous verrons, en parlant du contrepoint, en quoi consistait ce genre de travail. Dans les chants d'invention mélodique pure ou l'imagination du compositeur n'était pas entravée dans les liens de combinaison difficiles, la mélodie suivait volontiers le rythme du vers et quelquefois même le décalque était complet, comme dans les pièces strophiques, par exemple. Il était en effet naturel qu'alors, comme aujourd'hui, le vers entraînât la musique à sa suite. Aymeric de Peguilain, cité par Diez, nous donne raison. « J'ai souvent, dit-il, entendu dans les cansonettes des rimes masculines et des féminines dans les meilleurs vers. J'ai employé des airs courts à mouvements pressés dans les vers, et des mélodies traînantes dans les cansons. De part et d'autre c'étaient lignes de même longueur et chants de même ton. » Perdigon et bien d'autres trouvères, nous disent en propres termes qu'ils chantaient mélodie et paroles, et jouaient de la viole en même temps. Il ne faut pas avoir beaucoup entendu improviser pour affirmer que cette musique devait nécessairement suivre le rythme des

vers. Nous pourrions multiplier à l'infini des citations de ce genre. De tout temps certains poètes ont eu l'habitude de donner à leurs vers les ailes de la mélodie, en empruntant volontiers celle-ci au fond commun. C'est ainsi que nous voyons Adam de la Bassée écrire des hymnes latines dans la forme liturgique et leur appliquer des timbres de chansons profanes, dont plusieurs mélodies se retrouvent du reste dans le manuscrit de Montpellier. Son curieux *Anticlaudianus*, que les musiciens n'ont pas assez consulté, est fort intéressant à ce point de vue. Sept mélodies populaires sont appliquées à sept hymnes et séquences latines de la composition d'Adam ; voici l'indication de ces timbres :

1° Ave gemma quâ lucis copia.	— Tant ai amor servie longuement(1)
2° O constantiæ dignitas.	— Quand voi la glaie meüre. Et le rosier s'espanouir. (2)
3° Ave rosa rubens et tenera.	— Tout ai d'amor appris et entendu (3).
4° Olim in armonia Multis erat studium.	— De juer et de baler. Ne quier avoir talent.
5° Felix qui humilium Vere vitam sequitur.	— L'autrier estoie montés Sur mon palefroy amblant. (4)
6° O quam solemnis legatio.	— Et quant Je remir son cors le gai. (5)
7° Nobilitas ornata moribus.	*Air de danse.* — Qui grieve ma cointise.

1. Voy. *Thibaut de Navarre*, *éd.* TARBÉ, p. 125.
2. *Raoul de Soissons*, publié par LABORDE, t. II, p. 218 ; KELLER, *Romvart*, p. 262 ; ANGUIS, t. II, p. 45 ; MÆTZNER, *Altfranzoesische Lieder*, p. 18 ; BRACKELLMANN, *Arch. für das stud.*, t. XLIII, p. 316.
3. *Thibaut de Navarre*, TARBÉ.
4. Pastourelle de *Henri de Brabant*. LABORDE, t. II, p. 172; DINAUX, t. IV, p 112.
5. Voir 1er volume des *Motets français*, p. 62, fol. 125 1° du manuscrit de *Montpellier*.

Jacques de Cambray écrivait ses poésies sur des airs plus anciens dont il indiquait les timbres. Aujourd'hui ce genre de travail est fréquent, et la *clef du caveau*, divisée en coupe de vers, n'a été composée que pour faciliter aux vaudevillistes la recherche des timbres qu'ils désiraient; le mot de *parodie* sert à désigner ces arrangements qui se rencontrent souvent dans les opéras et opéras comiques, tant italiens que français; je n'en veux pour exemple que l'air si connu d'Angèle dans le *Domino noir* (1).

Un des emplois les plus curieux d'airs connus appliqués sur des paroles latines est celui du mystère provençal de *Sainte-Agnès*. La musique tient grande place dans ce précieux drame sacré. Treize morceaux sont insérés dans le texte et tous sont chantés sur des airs connus, soit d'hymnes ecclésiastiques, soit de poésie religieuse vulgaire, soit même simplement de chansons profanes. En tête de chacun des morceaux, on trouve les indications nécessaires.

Voici les deux chantés sur des hymnes ecclésiastiques :

In sonu : Veni Creator Spiritus.
» Si quis cordis et oculi.

Passons aux chants de poésie religieuse vulgaire :

In sonu : Jha non ti quier que mi fasas perdo.
» Bel seiner, paire glorios.

Enfin les six chansons profanes dont les airs devaient servir de timbres étaient les suivantes :

1. Voir sur *Adam de la Bassée* une étude de l'abbé CARNEL, *Messager des Sciences historiques de Gand*, 1858.

In sonu : El bosc d'Ardena iust al palasih Amfos.
» Bel paire cars, non vos veireis am mi.
» Al pe de la montaina.
» Vein, aura douza, que vens d'outra la mar.
» Lasa, en can grieu pena.
» Da pe de la montaina.

Une autre des poésies de Guiraut de Borneill était indiquée :

« In sonu albe : Rei glorios, verrai lums e clardat.

Puis venait une dernière, qui sous le titre de « sonu del comte de Peytieu » n'était autre que la chanson « Pos de chantar m'est pres talens » de Guillaume d'Aquitaine, le plus ancien des troubadours connus (1).

Que l'air fût composé pour les paroles, ou les paroles appliquées sur un air vulgaire, c'est ce que nous ne pouvons toujours distinguer ; dans les deux cas, cependant, l'accord de la poésie et de la musique parait avoir été assez facile, mais si le compositeur voulait faire entendre plusieurs airs simultanément, c'est alors qu'il sacrifiait absolument la prosodie et n'en tenait aucun compte, assez occupé qu'il était à tronquer ses mélodies pour les faire entrer dans le cadre imposé par le contrepoint. Dans les pièces de ce genre, nous retrouvons les mêmes vers avec des variantes innombrables, et des licences qui vont jusqu'à l'oubli du rythme poétique, de l'accent et même de la rime.

Nous ne voulons pas donner aux mélodies profanes du XIIe et du XIIIe siècle, en général, et du manuscrit de Mont-

5. Nous empruntons ce passage à la publication du *manuscrit de Sainte Agnès*, par Ernesto Monaci.

pellier en particulier, plus de valeur qu'elles n'en ont réellement. Le lecteur pourra facilement les juger en se reportant à celles publiées par Fétis et De Coussemaker, en lisant les quelques traductions en notation moderne qui sont à la suite de ce travail. Elles sont souvent vagues et indécises ; habitué à la précision et à la symétrie de notre mélodie (dans le sens vulgaire du mot), le musicien moderne s'étonnera peut-être de voir de semblables psalmodies être et rester populaires ; mais n'oublions pas qu'il faut bien se garder de juger la musique du passé avec les oreilles formées à l'allure correctement balancée de nos mélodies.

Nous avons vu que les mélodistes religieux avaient leurs lois ; celles des musiciens profanes étaient moins formelles, mais existaient cependant. Dans les chansons, comme dans le plain-chant, la tonalité est loin d'être définie, mais cependant elle commence à se faire sentir assez pour être signalée dès le XIIIe siècle.

Le rythme lui aussi manque peut être de netteté, mais, à la même époque, on peut déjà constater sa présence, au moins à l'état embryonnaire. De Coussemaker a le premier démontré clairement que la mesure ternaire était la plus employée au XIIIe siècle, pour ne pas dire la seule, et il a publié quelques airs de danse d'un rythme bien franc et bien dessiné. Cependant, je l'avoue, le mode de traduction qu'il a adopté, en s'appuyant sur les mensuralistes de l'époque franconnienne et que nous employons nous-même, faute d'en trouver un meilleur, ne nous satisfait pas complétement. N'est-il pas étrange, en effet, de rencontrer aussi

fréquemment dans des mélodies évidemment populaires, des complications et des difficultés rythmiques véritablement curieuses. C'est ainsi que dans plus d'une chanson, nous voyons la valeur la plus longue, la blanche par exemple, s'arrêter sur le temps faible de la mesure, tandis que le temps fort est représenté par une noire. Il y a selon nous, dans cette sorte de contretemps, un problème singulier, et nous appuyons nos doutes sur la connaissance du sentiment rythmique chez le peuple qui n'admet pas généralement ces subtilités d'un art plus avancé. Poser la question n'est pas la résoudre, dira-t-on, mais peut-être un jour pourra-t-on trouver la solution de ce petit problème. Nous demandons pardon au lecteur de cet aveu d'ignorance, mais il est des cas où le doute est la meilleure des méthodes scientifiques.

La tonalité et la périodicité symétriques caractérisent avant tout la mélodie moderne ; toutes deux se retrouvent à un degré moindre, mais distinct cependant, dans plusieurs chants de notre manuscrit. On peut même avancer que la présence de la note sensible et de la périodicité rythmique, indique l'origine populaire de ces chansons. Là où le rythme est vague et la tonalité chancelante, règne l'esprit de la musique ancienne ; au contraire, là où le ton se fait sentir, où la phrase est encadrée dans un rythme marqué, il y a influence de l'art populaire et moderne. La plus célèbre mélodie de ce genre est celle d'Adam de la Halle par laquelle débute le *Jeu de Robin et Marion* : « Robin m'aime ». La mélodie de cette chanson se retrouve dans plus d'une composition, et en différents tons, quelquefois elle est légèrement

modifiée, mais partout elle présente les mêmes caractères. Elle est courte, il est vrai, mais elle possède, comme une mélodie moderne, sa symétrie et sa demi-cadence à la quinte (1). La jolie chanson « Quant repaire la verdor » (2) présente une variété encore plus remarquable au point de vue mélodique. Outre que le rythme en six-huit est bien dessiné et bien conduit d'un bout à l'autre du discours musical, chaque période s'arrondit avec aisance, de plus, elle est ponctuée par des cadences très suffisamment indiquées.

Nous arrêtons là nos citations, mais, pour rendre plus sensible l'expression de notre pensée, mettons en regard deux mélodies célèbres, toutes deux du XIIIe siècle : la prose de Pâques : *O filii et filiæ*, et celle des morts : *Dies iræ, dies illa*. Le *Dies iræ* est peut-être la plus admirable mélodie du moyen âge, le *O filii* est remarquable par sa facilité et son rythme. Dans la prose de Pâques, le rythme à trois temps est bien nettement marqué, de plus la phrase mélodique est scandée en périodes symétriques de quatre mesures bien reconnaissables, enfin la tonalité mineure est fortement affirmée par la tierce mineure et la quinte; de plus, les notes appellatives du ton sont tellement indiquées dans la phrase qu'il semble qu'à travers les siècles cette mélodie ait toujours été chantée ainsi. Elle est du reste assez conforme aux règles que nous avons citées au commencement de ce chapitre, recouvrant, pour ainsi dire, la poésie d'un tissu sonore

1. Voy. la chanson : « *Mout me fut grief li departir.* » *Motets*, t. I, p. 226. De Coussemaker, *Art harmonique*, p. 71 et L-LVI.
2. Voy. *Motets*, t. I, p. 42. De Couss. *Art harm.*, p. 90 et LXXV.

exactement ajusté. Il en est tout autrement du *Dies iræ*; les périodes ne sont point cadencées, la mélodie pourrait pour ainsi dire se scander note par note, mot par mot, et non phrase par phrase, sacrifiant ainsi complètement la symétrie musicale à la coupe poétique. La tonalité mineure n'est point fixée par la note sensible, et si vous essayez d'introduire la sensible dans la phrase mélodique, cette sublime pensée musicale perdra son caractère. Les musiciens modernes ont employé le *Dies iræ* dans leurs compositions un peu à la façon des harmonistes du XIIIe siècle; citons Berlioz dans la *symphonie fantastique*, M. Saint-Saëns dans la *danse Macabre;* rien n'est curieux comme l'étude de cette mélodie passant à travers les tonalités appellatives modernes. Rapide ou lente, grotesque ou sérieuse, suivant le caprice du poète, elle garde immuablement son caractère tonal ou pour mieux dire antitonal. Nous espérons, au moyen de ces deux exemples choisis parmi les plus universellement populaires avoir fait comprendre quels principes se livraient bataille dans l'art musical du XIIIe siècle (1).

Du reste, pour sortir des généralités, nous trouvons dans le manuscrit de Montpellier plus d'un passage où la périodicité symétrique est parfaitement indiquée par le retour de la même formule mélodique. Citons entr'autres le folio 12 vo du manuscrit où l'alto marche par ré-

1. Remarquons que, malgré leur immense popularité, les deux mélodies du *Dies iræ* et de *O filii* ne se trouvent dans aucune des compositions de notre manuscrit, ce qui les ferait supposer postérieures. On peut voir sur la prose de Pâques un article de M. H. Lavoix fils : *O filii et filiæ*, les chants de Pâques. — *Gazette musicale*, 1873, p. 115.

ponses périodiques de traits en traits, d'une cadence bien marquée. Au folio 113 (1), dans la chanson qui appartient à ce que nous pourrions appeler le cycle de Robin et Marion, les groupes de brèves alternent d'une façon absolument symétrique. Au folio 294 (2) « Or ne sai je que devenir », on trouve un hoquet dans lequel la formule rythmique est encore plus accentuée, puisqu'à la basse la même phrase mélodique est répétée quatorze fois de suite. Enfin au folio 378, on trouve une hymne latine représentant six fois la même période mélodique.

Si nous regardons en musiciens les vers de ces motets, ils sont admirablement disposés pour la musique, on doit même dire qu'à ce point de vue, la poésie paraît avoir été souvent plus musicale que la musique qui devait la rythmer. Plus d'une pièce pourrait s'appliquer à nos cadences et à nos modulations modernes. J'en veux pour exemple la jolie chanson de la *cheminée*, si franche et d'un tour si populaire, qui conduit aisément le musicien à travers toutes les variétés de la cadence moderne (3). Lisez la « chanson des trois sœurs » (4), le triple du folio 248 : « Traveillié du mau d'amour » (5) et bien d'autres encore ; en dépit de toute considération scientifique, le musicien peut trouver dans ces chansons les rythmes les plus variés et les plus musicaux. Citons encore :

1. T 1 des *Motets*, p. 49.
2. T. 1 des *Motets*, p. 227. De Coussemaker. *Art harm.* LI, 63.
3. T. 1 des *Motets*, p. 15. De Coussemaker, p. 49.
4. T. 1 des *Motets*, p. 16.
5. T. 1 des *Motets*, p. 182.

F° 78 v°. Quant repaire la verdor
Et la prime flourete,
Que chante par grant baudor
Au matin l'aloete,
Par un matin me levai
Sospris d'une amorete;
En un vergier m'en entrai
Por cueillier violete (1).

F° 85r°. Fole acoustumance
Me fet que je chant,
Car nus ne m'avance
Par assoutillance
Ne par chant, etc. (2).

Plus loin, la poésie devient imitiative, et combien de fois n'en retrouvons-nous pas les modèles, au XVIe siècle, dans les pièces de la Pléïade si chère aux musiciens ?

F° 117. Quant voi l'aloete
Qui saut et volete
En l'air contremont (3).

Les auteurs de l'*Histoire littéraire* ont remarqué et avec juste raison que parmi les jeux-partis de Thibaut de Navarre, il en était un dont le rythme poétique répondait absolument à la coupe musicale de l'air populaire de la *Bonne aventure*, le voici :

L'autre jour en mon dormant,
Fui en grant doutance
D'un jeu parti en chantant
Et en grant balance,

1. T. I des *Motets*, p. 42.
2. T. I des *Motets*, p. 45.
3. T. I des *Motets*, p. 54.

Quant amours me vint devant
Qui me dit : « Que vas querant ?
Trop a corage movant,
Ce te vient d'enfance (1). »

Citons pour finir le joli et musical rythme du lai de la *Note Martinet* par le trouvère Martin, le Beguin de Cambrai :

Quant voi m'amiete
Cointe, joliete,
De fine amorete
Tout li cuers m'esclaire.
Elle est si simplete,
Si savoreusete,
Son vis, sa bouchete,
Dens blans, por moi plaire,
Sans terre (2).

J'arrête ici les citations qui nous mèneraient trop loin ; le lecteur peut à ce sujet se reporter au premier volume des *Motets;* cependant n'abandonnons pas la mélodie pure sans parler un peu des refrains. Nous les retrouverons au chapitre suivant avec la musique de danse, mais nous devons ici en dire un mot au point de vue musical. Le manuscrit de Montpellier en contient un grand nombre, soit qu'ils présentent une phrase complète, soit qu'ils se composent de mots dépourvus de sens. Au commencement du second chapitre, nous en avons cité un qui paraît avoir joui d'une grande popularité au XIVe siècle. Les bergers du mystère de l'Incarnation chantent en duo : *So, so, Garenso;* le refrain du f° 105 v° du manuscrit de

1. *Hist litt.*, T. XXIII, p. 788.
2. *Hist. litt.*, T. XXIII, p. 659.

Montpellier, *Zo frigandes zo* (1), nous paraît être de la même famille.

Sadera, li duriau dureles,
Sadera li duré (2)

répond encore au même genre de poésie populaire, ainsi que cet autre, qui lui est analogue :

Va la li duré,
Amours ai tout a mon gré (3).

Puis voilà le nom populaire de Marion qui vient encore prendre sa place dans le refrain, et nous le retrouvons en deux endroits sous cette forme. Une fois notre chanteur répète :

F° 210 v°. Emi ! Emi ! Marotele,
Vous trairés l'ame de mi (4).

Une autre fois : au folio 332 v° :

Aymi ! aymi ! Marotele
Vous traiés l'ame de mi (5).

Notre manuscrit abonde en refrains de ce genre qui portent avec eux leurs mélodies. Je ne cite point ceux qui présentent une phrase complète. Ces chansons doubles, pour ainsi dire, entrent dans la composition même du contrepoint, qui n'a pas moins d'importance que la mélodie.

Nous avons jusqu'ici considéré celle-ci séparément, sans tenir compte de l'accompagnement qu'on pouvait lui

1. T. I des *Motets*, p 135.
2. T. I des *Motets*, p. 161.
3. T. I des *Motets*, p. 158.
4. T. I des *Motets*, p. 141.
5. T. I des *Motets*, p. 251.

donner ou, pour mieux dire, lui imposer. Il est temps de voir comment les musiciens faisaient concorder plusieurs mélodies ensemble, ce qui constituait, à proprement parler, le contrepoint. Avant d'exposer ce mode de composition, qui n'est pas une des moindres originalités de la musique du moyen âge, il est bon de s'entendre clairement sur les différences qui existent entre notre harmonie moderne et les accumulations de notes chantées simultanément et auxquelles on donne par confusion le nom d'harmonie. Qu'on nous permette ici de parler encore un peu en musicien.

On entend aujourd'hui par harmonie la série des accords qui, dépendant les uns des autres d'après les lois de la tonalité, forment une suite dans laquelle dissonances et consonances se mélangent logiquement et constituent, pour ainsi dire, un discours ; c'est ce que l'on pourrait appeler la *mélodie harmonique*.

Cette logique des accords est la conséquence naturelle de notre tonalité ; là où elle n'est pas, l'harmonie n'existe pas non plus. Or nous avons démontré au chapitre précédent comment au moyen âge la tonalité n'était pas encore établie, aussi l'art des sons simultanés était-il nécessairement tout autre à cette époque qu'à la nôtre. Au lieu de considérer la note par rapport à celle qui la suivait, on la considérait par rapport à celle qui lui était inférieure ou supérieure. Les musiciens modernes traitent la note sous ces deux formes. Dans le *contrepoint* nous prenons soin de faire accorder les chants note contre note ; quelles que soient les variétés du contrepoint, c'est toujours à ce principe que doit s'attacher le contrapon-

tiste ; dans *l'harmonie*, nous avons en vue le rapport des accords entr'eux. Il est évident que l'art d'assembler les notes et de les faire concorder ensemble, a donné naissance à celui de déduire les accords les uns des autres ; il est évident aussi que le contrapontiste habile doit être nécessairement un harmoniste ingénieux ; mais il importe peu en résumé. Tout considéré, malgré les lueurs de la tonalité moderne qui se laissent apercevoir au XIIIe siècle, malgré les combinaisons curieuses auxquelles sont arrivés les déchanteurs, nous ne pouvons donner le nom d'harmonie à ces agglomérations de notes, qui ne représentent dans notre musique que le contrepoint note contre note, ou, tout au plus, le contrepoint fleuri et non renversable.

Dans ces derniers mots nous soulevons une grosse question, bien discutée autrefois par Fétis, De Coussemaker, Kiessevetter et d'autres encore. Les musiciens du XIIIe siècle connaissaient-ils le contrepoint double ou renversable ? On sait que le contrepoint double est disposé de telle sorte que deux chants peuvent indifféremment se placer dans le dessus ou à la basse ou, autrement dit, se servir mutuellement de basse. Cet artifice tient trop de place dans notre musique moderne pour que nous ne nous demandions pas si le moyen âge le connaissait. De Coussemaker dit oui, Fétis dit non. Suivre ces deux savants dans leur polémique serait nous entraîner trop loin. Cependant, malgré notre respect pour les opinions de De Coussemaker, nous nous rangeons absolument du côté de l'historien belge. En effet la loi du renversement des intervalles est un des résultats de la tonalité moderne, or le contrepoint renversable est basé

sur cette loi, donc les musiciens du XIIIe siècle ne connaissant pas théoriquement la tonalité qui fait la base de notre langue musicale, ne pouvaient employer un contrepoint de ce genre. C'est la raison de Fétis, elle est conforme à la logique de l'histoire, et, selon nous, elle suffit, sans plus d'explictaions, pour donner tort à De Coussemaker.

Le caractère de la composition à plusieurs voix au moyen âge est, comme nous l'avons dit, la superposition de deux, trois ou quatre chants. Tantôt ces chants sont des mélodies déjà connues, tantôt le compositeur les invente exprès pour les disposer ainsi. Pour bien représenter à l'idée du lecteur ce que peut être ce genre de style, nous pouvons trouver dans les maîtres modernes des exemples qui rappellent exactement la manière de procéder des musiciens du XIIIe siècle. Dans le *Déserteur* de Monsigny, Montauciel et le grand cousin Bertrand chantent tous deux séparément une chanson, l'une triste, l'autre gaie, puis, reprenant chacun leur couplet, ils chantent ensemble ces deux thèmes différents qui se font entendre ainsi sous forme de *canon*. La scène de la Kermesse, de *Faust*, de Gounod, comporte trois chœurs qui après avoir été exécutés séparément viennent se superposer dans un ensemble. Dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, la mélodie expressive par laquelle Roméo peint sa tristesse reparaît pour servir de basse au thême entraînant du bal. Prendre un chant connu et l'intercaler de la sorte est un procédé familier aux compositeurs les plus modernes ; Berlioz avec la *Symphonie fantastique*, Liszt et Saint-Saëns dans leurs deux *Danses macabres*, l'ont fait d'une façon

heureuse. Nous voici bien loin du XIIIe siècle, et par la date et par la musique, cependant, on voit que ce procédé, un des plus ingénieux de l'art de composer, est au résumé le même à deux époques bien différentes.

Pour entrer dans ce lit de Procuste du contrepoint, on pense bien que la mélodie primitive, trouvée ou inventée, devait être singulièrement tronquée par le contrapontiste. En effet, elle l'était à ce point qu'elle perdait jusqu'à son rythme et son allure mélodique, et devenait presque méconnaissable. Cependant une de ces mélodies servait de sujet principal, et autour d'elle évoluaient les autres chants qui n'étaient, pour ainsi dire, que son accompagnement. Cette mélodie prenait le nom de *Ténor*. Afin de conserver à cette *mélodie mère* son caractère, le musicien sacrifiait les deux ou trois autres qui devaient lui faire cortège. Dans le manuscrit de Montpellier la chanson célèbre d'Adam de la Halle, « Robin m'aime, Robin m'a », est traitée de la sorte. Elle est modifiée, il est vrai, mais légèrement, et sans cesser d'être reconnaissable; en revanche, les chants qui lui servent de contrepoint, sont moins aisés, moins mélodiques et comme torturés. Souvent c'était un thème religieux qui servait de basse à ces petits échafaudages sonores (1).

Nous employons pour plus de clarté le mot contrepoint, qui répond le plus exactement au genre de musique dont nous parlons, puisque cette composition se faisait note contre note (punctum contra punctum). Cependant le mot contrepoint est d'application relativement récente.

1. T. I des *Motets*, p. 290. — DE COUSSEMAKER. *Art harmonique*, p. LVI et LXXI.

Le XIIIe siècle ne le connaissait pas, et à cette époque, cette sorte de musique s'appelait *discantus*. Elle n'était, après tout, que la transformation d'un autre genre de contrepoint qui portait le nom d'*organum*. *Organum*, *symphonia* ou *concordantia* étaient synonymes, et Isidore de Séville en avait parlé dès le VIIe siècle. Voici ses propres termes : « Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. » Au XIe siècle, Hucbald de Saint-Amand avait donné les règles de l'organum qu'il appelait *diaphonia* ; cet organum se rapprochait beaucoup du déchant du XIIIe siècle, et comme lui il se composait de chants tronqués et superposés. Enfin au XIIIe siècle commença la grande période du déchant dont le succès ne fit que grandir et qui devint, peu à peu, grâce à l'adjonction du canon d'abord et ensuite de la fugue, notre contrepoint moderne.

Nous n'insisterons pas plus longtemps sur l'exposé historique de l'histoire du déchant dit vulgaire. Fétis et De Coussemaker se sont étendus suffisamment sur ce sujet, et nous nous contentons d'indiquer rapidement le caractère du chant à plusieurs voix pendant les XIIe et XIIIe siècles (1).

Comme les mots composent la phrase parlée, les notes et leurs intervalles aussi composent la phrase chantée. C'est dans le choix et le caractère de ces intervalles que nous différons absolument de nos ancêtres, car l'intervention de la tonalité moderne a bouleversé de fond en comble la langue musicale. Les intervalles qui nous paraissent aujourd'hui les

1. De Coussemaker. *Hist. de l'Harmonie.* — *L'Art harmonique.* — Ambros, *Geschichte der musik.*

plus simples et les plus euphoniques comme la tierce et la sixte, étaient soigneusement évités, ou l'on ne les employait qu'avec mille précautions (1). Jérome de Moravie, Marchetto de Padoue, Jean de Garlande, parlent des consonances, des dissonances, des bons et des mauvais intervalles de leur époque, mais, malgré tout l'intérêt de cette question, nous ne pouvons nous y arrêter et nous renvoyons à Fétis et De Coussemaker, qui ont traité le sujet en détail. Contentons de donner un tableau résumé des progrès de la théorie polyphonique au XIIIe siècle.

1° La sixte majeure avec tierce majeure était une consonance ainsi que la quarte; les sixtes majeures et mineures, des dissonances. Les intervalles de tierce et quinte, de tierce et sixte étaient considérés théoriquement comme des dissonances, mais, dans la pratique, on les traitait en consonances, c'est-à-dire que l'on n'avait nul besoin de les préparer ou de les résoudre.

2° Le mouvement des parties avait pris plus d'aisance et de liberté, les musiciens connaissaient et les théoriciens enseignaient les mouvements obliques, contraires, ou semblables, ce qui permettait de varier la forme des accords.

3° Les successions de quintes et de quartes étaient devenues plus rares, et encore, en les employant, prenait-on soin de les dissimuler dans le mouvement élégant des parties.

Ces dernières lignes ont une réelle importance histo-

1. Voy. Fétis. *Esquisse d'une histoire de l'harmonie*, 1840, in-8°. — *Histoire de la musique*. Didot. 1869-1876. — *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. — *Biogr. des mus.*, 1re édit., 1837.

rique. Une des premières règles de notre harmonie moderne et tonale interdit l'emploi de plusieurs quartes ou de plusieurs quintes de suite. La raison de cette interdiction est assez simple ; notre musique est constituée de telle sorte que plusieurs de ces intervalles entendus à la suite donnent l'idée de plusieurs tonalités différentes non reliées entr'elles, ce que la syntaxe de notre langue musicale ne saurait admettre. Quelques compositeurs ont violé cette loi, comme Rossini, par exemple, dans *Guillaume Tell*, comme R. Wagner, comme M. Saint-Saëns dans la *Danse macabre* et d'autres encore, mais ces hardiesses heureuses ont toujours été des exceptions. Aux premiers temps du moyen âge, au contraire, ces intervalles, si sévèrement proscrits aujourd'hui, formaient tellement bien le fond de l'harmonie qu'un organum du xe ou du xie siècle présentait jusqu'à douze et quinze intervalles de ce genre à la suite ; pas une oreille un peu musicale ne pourrait supporter de nos jours pareille cacophonie. A mesure que nous approchons de l'époque moderne, ces intervalles disparaissent peu à peu ; au xiiie siècle, on les rencontre déjà moins ; au xive la quarte est dissonante, sa préparation et sa résolution sont nécessaires.

Cette petite évolution harmonique est évidemment le résultat de l'établissement lent mais sûr de la tonalité moderne dans la musique, mais on est en droit de s'étonner de ce que des intervalles que l'oreille trouvait agréables il y a dix siècles, nous semblent aujourd'hui sauvages et absolument antimusicaux. Ce phénomène parait prouver que l'oreille a changé de sensations avec le temps. Cette théorie a déjà été appliquée au sens de la

vue (1); peut être le sens de l'ouïe a-t-il subi des variations analogues. Quoiqu'il en soit, nous assistons dans ce moment à une révolution musicale dont les résultats pourront certainement dans l'avenir être comparés à ceux que nous venons de constater. Il y a cinquante ans à peine, le principe harmonique était pour ainsi dire basé sur la consonance. L'oreille n'admettait la dissonance que comme une sorte de contraste destiné à rendre plus agréable le repos consonant. Grâce à certains procédés connus des musiciens, comme les altérations, anticipations, retards, accords dissonants de septièmes et de neuvièmes, se résolvant sur d'autres dissonances de septièmes de diverses espèces, etc., notre langue musicale moderne en arrive peu à peu à faire de la dissonance, non une exception, mais la règle même du style. Insensiblement la même révolution s'accomplit dans notre sens musical; nous n'entendons pas de la même façon que nos pères; telle page qui eût paru, il y a seulement un demi siècle, d'une insupportable dureté, nous semble aujourd'hui harmonieuse et même agréable, grâce à ces sortes de stalactites de tonalités successives et d'accords appellatifs. Ce n'est qu'en essayant de rapprocher le présent du passé que nous pourrons comprendre tous les problèmes de l'histoire artistique.

Les historiens de la musique ont paru voir avec étonnement que la théorie du moyen âge fût plus avancée que la pratique. On sait qu'en général c'est d'après la pratique que s'établit la théorie. Il serait vrai-

1. Voir un intéressant article de M. Soury à ce sujet, dans son livre intitulé : *Philosophie naturelle*, Paris, Charpentier, 1882, in-18.

ment étrange que la musique, seule de tous les arts, procédât contrairement à cette loi générale, et que le fait ne se présentât que pendant le XIIIe siècle. Selon nous, cet étonnement est un peu prématuré. Marchetto de Padoue, il est vrai, paraît dans ses préceptes marcher bien en avant de ses contemporains, mais, en même temps que lui, Adam de la Halle avait risqué plus d'une hardiesse dans le contrepoint pratique. M. De Coussemaker, dans l'*Art harmonique*, a publié une pièce des plus curieuses qui prouve que les compositeurs n'étaient guère en retard sur les théoriciens. Je ne crois pas que nous ayons encore eu sous les yeux assez de musique du XIIIe siècle pour être bien assurés que tous les préceptes contenus dans les traités n'aient pas été préalablement appliqués dans les compositions. Aujourd'hui même nous pouvons constater le même fait. C'est ainsi que Cherubini, obéissant aux traditions du moyen âge, interdit le triton dans son *Traité de contrepoint*. Depuis longtemps cet intervalle est employé dans la pratique ; aussi dans le traité de Bazin, le plus moderne publié jusqu'à ce jour sur le même sujet, trouve-t-on avec l'historique triton plus d'un accommodement.

Du reste, tous les peuples n'admettaient pas les mêmes intervalles. Nous trouvons dans Gérard de Cambrie (Giraldus de Barri) un passage d'autant plus curieux qu'il donne pleinement raison à la théorie qui est celle de Fétis et que nous acceptons en principe, sans suivre cependant l'historien dans les exagérations sur lesquelles il appuie son système.

Ce n'étaient pas tous les Anglais qui se servaient de cette

harmonie particulière, mais seulement ceux du Nord; notre auteur pense qu'ils l'avaient apprise des Danois et des Norwégiens qui fréquentaient les côtes septentrionales de l'Angleterre ; nous citons intégralement ce texte très curieux. (1)

Gérard de Cambrie, dans ce passage, exagère bien un peu toutes ces merveilles ; les enfants qui improvisent l'harmonie entre deux vagissements appartiennent étrangement au domaine de la fantaisie. Il est aussi fort singulier que notre homme, qui était venu faire ses études à Paris à vingt ans, c'est-à-dire vers 1167, à l'époque ou le déchant était le plus en honneur, ait pu dire que les autres

1. *De symphonicis, eorum cantibus et cantilenis organicis.* « In musico modulamine, non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter, multisque modis et modulis cantilenas emittunt. Adeo ut turba canentium, sicut huic genti mos est, quot videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique sub B mollis dulcedine blanda consonantiam et organicam convenientia melodiam.

In borealibus quoque Majoris Britanniæ partibus, trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, anglorum populi, qui partes illas inhabitant simili canendo symphonica utuntur harmonia : binis tamen solummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus ; unâ inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante. Nec arte tamen, sed usu longævo, et quasi in naturam mora diutina jam converso, hæc vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit. Qui adeo apud utramque invaluit et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, nihil nisi multipliciter, ut apud priores, vel saltem dupliciter ut apud sequentes, melice proferri consueverit : pueris etiam, quod magis admirandum, et fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus erumpunt eandem modulationem observantibus.

Angli vero, quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum, hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus, qui partes illas insulæ frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt. (Giraldus Cambrensis, *Descriptio, Cambriæ*, T. VI, p. 189. *Rerum britannicarum mædii ævis scriptores*, t. XXXVI.)

peuples ne chantaient qu'à l'unisson. Cependant, en prenant son texte au pied de la lettre, on peut toujours en conclure que les habitants du Yorkshire et aussi du pays de Galles employaient une musique polyphonique différente de celle qui était connue en France. Or, les plus anciennes mélodies galloises, celles qui indubitablement appartiennent au moyen âge, présentent ce fait caractéristique qu'elles ont pour base les principes de la tonalité moderne.

Laissons le lecteur tirer lui même les conséquences de cette curieuse citation et disons quelques mots de la façon dont le déchant ou contrepoint était enseigné au musicien. Les méthodes systématiques d'harmonie n'existant point et ne pouvant point exister, les traités consistaient donc en règles que rendaient difficiles à appliquer un nombre plus grand encore d'exceptions. Ici encore c'était à la mémoire de l'élève et à son oreille musicale que le maître devait se fier, plus qu'à son intelligence. Il lui apprenait donc les règles, lui faisait connaître le nom, le genre et la valeur des intervalles, lui indiquant ceux qui était bons, mauvais ou médiocres, ceux qui devaient être employés à coup sûr, ou préparés ou inexorablement bannis. C'était ce que l'on appelait les consonances ou les dissonances *parfaites*, *imparfaites* ou *intermédiaires*. Le maître en dressait un tableau, et lorsque l'élève avait appris ce tableau par cœur, il pouvait se risquer à faire accorder ensemble deux ou plusieurs chants.

Marchetto de Padoue, Jean de Muris et les autres théoriciens, enseignaient pratiquement les intervalles et leurs combinaisons au moyen de l'orgue. Mais c'était surtout à la mémoire des élèves qu'ils se fiaient, n'épargnant pas le

temps pour arriver à leurs fins. « Maxima pars cognitionis antiquorum fuit in predictis sine materiali significatione, quod ipsi habebant notitiam concordantiarum melodiæ complete sicut de diapason, diapente et diatessaron... Habebant respectum superioris ad cantum inferiorem et docebant alias dicendo : « Audiatis vos et retineatis hoc canendo. » Sed materialem significationem parvam habebant et dicebant : « Punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori », et sufficiebat eis. Et sic dicentes in longo tempore aliquam percipiebant. (1) »

De pareilles démonstrations ne brillaient certes pas par la clarté, mais elles devenaient encore plus embrouillées, lorsque chaque maître voulait appliquer sa méthode particulière. Déjà Guy d'Arrezzo s'était plaint de ce que les professeurs n'enseignaient pas tous la gamme de la même façon. Jean Cotton, vers le XIIe siècle, constate à son tour que les intervalles n'étaient pas considérés par tous les maîtres d'une manière même uniforme. « Maître Salomon, dit-il, fait chanter la quinte, là où maître Albin veut la quarte, et où maître Trudon n'admet que la tierce. » Au milieu de ce conflit de tierces, de quartes, d'intervalles, de mélodies croisées et entrecroisées, que devenaient les vers du poète ? le lecteur peut s'en rendre compte en jetant les yeux sur les pièces traduites par De Coussemaker et sur celles qui sont à la fin de cet ouvrage ; qu'il compare ensuite quelques unes des fugues vocales écrites en style sévère par les compositeurs religieux, surtout au siècle dernier, et chez les italiens, et il verra que, malgré les immenses progrès de la musique, les musiciens ont eu de tout temps un

1. *Scriptores*, T. I, p. 344.

médiocre souci des textes latins, français et italiens, qui leur servaient de canevas.

Nous avons considéré à un point de vue général la mélodie et le contrepoint du XIIIe siècle. Il ne nous reste plus qu'à savoir quels divers usages faisaient les compositeurs de la musique sous ces deux formes, c'est-à-dire quelles étaient les différentes espèces de chants à une ou plusieurs voix, et quels noms leur étaient donnés. Nous verrons d'abord comment la mélodie seule prenait sa place dans les compositions variées, avec ou sans paroles, comment les mélodies superposées formaient les nombreuses espèces de déchants dont les noms se rencontrent et dans les manuscrits, en général, dans celui de Montpellier en particulier, et dans les ouvrages des théoriciens de l'époque qui nous intéresse. Malgré notre vif désir d'être clairs, que le lecteur ne s'étonne pas si les vocables n'ont pas toujours un sens d'une exactitude mathématique. Chez nos auteurs le même mot désigne souvent des compositions qui diffèrent singulièrement les unes des autres, autant par les paroles que par la contexture musicale, mais, en revanche, nous trouvons bien souvent que les expressions les plus variées peuvent s'appliquer au même genre de musique ou de poésie. Ces sortes de confusions sont fréquentes même encore aujourd'hui dans l'art musical, dont les termes n'ont jamais été bien rigoureusement et absolument définis.

Le manuscrit de Montpellier contient quelques expressions musicales qu'il est bon de relever, mais il est loin de représenter toute la nomenclature qui à cette époque servait au compositeur. Nous ne tenons point compte de

chanson et *chansonnette* qui ne désignent aucun morceau précis, ni du mot *mélodie* qui n'est placé là que pour le vers, mais il en est d'autres moins vagues et plus intéressants tels que *quadruple*, *treble*, *sonnet*, *dechant*, *lai*, dont il est bon d'indiquer le sens aussi exactement que possible, en ajoutant quelques explications sur les mots spéciaux de musique qu'emploient les auteurs des XIIe et XIIIe siècles.

On pourrait, au résumé, diviser les genres de compositions en deux espèces : celles qui se chantaient à une seule voix et celles dans lesquelles entrait l'art compliqué du déchant. De plus, la musique prenait place tout aussi bien à l'église que dans les drames sacrés, les jeux-partis, et les séances données par les trouvères, troubadours et jongleurs chez les particuliers ; la monodie et le chant polyphone y étaient également en honneur.

On s'est donné bien de la peine pour distinguer la musique religieuse de la musique profane, on a bien écrit, bien discuté, bien invectivé à ce sujet. Que de papier pédantesquement noirci sur cette question qu'un peu de critique et de sens artistique pourrait peut-être résoudre aisément ! De tout temps, l'artiste, dans la musique religieuse, a cherché à rendre les plus purs élans de l'âme ; les extases devant la grandeur de Dieu, les terreurs frémissantes devant sa justice, les amours sans bornes devant sa bonté, les joies triomphales devant sa majesté rayonnante, les supplications dans le malheur, les Hosannah dans la reconnaissance, tels sont les thèmes qu'il a voulu traduire. S'il a réalisé son idéal, si sa musique éveille en nous ces sentiments d'une façon extra humaine

il a fait de la musique religieuse, quels que soient les procédés employés, à une ou plusieurs voix, avec ou sans contrepoint, sur une harmonie consonante ou dissonante. S'il n'a pas su nous entraîner avec lui dans ces hautes régions de l'idéal, nous arracher un instant à nous-mêmes et à nos passions humaines, bonne ou mauvaise, fuguée ou non fuguée, avec orgue ou chantée par mille instruments, sa musique est quelconque, et la religion n'a rien à voir dans ses inspirations. Il y a des formules consacrées avec lesquelles on écrit de la musique d'église, comme on fait de l'architecture ogivale avec des calculs de proportions géométriques. L'Église se sert en musique d'une langue spéciale et de convention, à laquelle s'adaptent en apparence certaines formes qui semblent hiératiques. La lenteur du mouvement, la disposition des intervalles, les mille artifices des divers contrepoints, accompagnés de fugues, d'imitations de canons, etc., le caractère spécial de l'harmonie, peuvent donner à la musique une allure suffisamment religieuse, mais il est bon de réduire à leur véritable valeur ces procédés ingénieux, et en nous arrêtant un instant sur cette question, nous revenons nécessairement à notre sujet.

C'est le moyen âge, et particulièrement le XIIIe siècle, qui nous a légué les matériaux sonores qu'emploie le musicien lorsqu'il travaille spécialement pour l'autel. La seule musique religieuse est au résumé le plain-chant, et encore faut-il que ce plain-chant n'ait pas été modernisé, ainsi qu'on l'a fait au XVIIe siècle. L'absence de tonalité, l'indécision du rythme, les plaquages d'une harmonie toute consonante, donnent à la musique une telle teinte

de religiosité que quelques accords employés exceptionnellement dans l'art profane pour donner plus de majesté et de calme à la mélodie, comme les cadences plagales par exemple, proviennent directement du plain-chant. Or, malgré les influences modernes qui se font sentir dans les pièces du XIIIe siècle, il est évident que les compositeurs écrivaient dans la langue de leur époque qui, rythme à part, était issue du plain-chant. Lorsque les mensuralistes appliquèrent à leurs mélodies le chant à plusieurs voix, ce fut encore à l'*organum* venu du plain-chant qu'ils empruntèrent leurs procédés ; plus tard le déchant se transforma en véritable contrepoint, grâce à l'invention d'artifices tels que le canon, les imitations et la fugue. Malgré ces transformations ce style garda toujours quelque chose de la gravité du chant qui lui avait donné naissance, de plus cette musique *liée*, si favorable à l'orgue resta comme l'apanage de l'instrument sacré. La lutte de l'élément ancien et de la tonalité moderne ayant duré près de cinq siècles, ce ne fut qu'à la fin du XVIe qu'il se forma deux musiques, l'une employant les accords modulants, passionnés et appellatifs qui constituent notre art profane, l'autre, hiératique, pour ainsi dire, aux rythmes moins variés, aux formules moins multiples et qu'il fut convenu de considérer comme religieuse.

Si on veut éviter les phrases inutiles, les considérations vagues, on peut déclarer que jusqu'à la fin du XVIe siècle, musiciens pieux et chanteurs profanes, écrivant *en dehors du plain-chant pur*, se servirent à peu près de la même musique. C'est un fait historique

dans lequel l'esthétique n'a rien à voir. Avant saint Grégoire, le chant de l'Église avait été fort orné. Le grand pape le ramena à une simplicité plus liturgique ; les papes et les évêques du moyen âge employèrent force bulles et ordonnances pour empêcher les musiciens de fleurir le chant religieux ; saint Bernard raya de sa propre main les ornements qui surchargeaient le plain-chant de son époque. Peines perdues ! comment empêcher un chantre de se délecter au son des roulements de sa voix ? Si les paroles n'étaient point là pour nous guider, je mettrais au défi le plus fin des critiques de distinguer si une mélodie de cette époque était écrite pour un texte sacré ou pour une chanson d'amour. Les choses allèrent ainsi jusqu'au XVIe siècle, et il suffit de lire les œuvres de Palestrina pour s'assurer que ce grand musicien écrivait de la même encre ses madrigaux profanes et ses motets sacrés. Depuis le XVIe siècle une distinction a pu s'établir entre le style religieux et le style profane, mais il est curieux de remarquer que depuis qu'il existe une musique dite religieuse, aucun compositeur n'a pu trouver encore les désolations du *Dies iræ*, ou les exaltations triomphantes du *Veni Creator*.

Ne nous étonnons donc pas si nous trouvons dans le manuscrit de Montpellier des mélodies analogues appliquées à des sujets pieux et à des chansons plus que profanes. Bien plus, lorsque nous rencontrons ces mêmes chansons, ayant pour basse un thème tiré du plain-chant liturgique, avec des paroles latines, la chose, au point de vue musical, ne doit ni nous surprendre, ni nous arrêter : il n'y a là ni impiété, ni confusion de genre ; le musicien

est inconscient, et pour lui les deux mélodies sont analogues. L'historien peut bien constater la différence des deux langues musicales, mais l'art au XIIIe siècle n'était pas encore assez avancé pour que le compositeur pût observer ces nuances en connaissance de cause.

Ainsi que nous l'avons dit, la musique à chant seul était employée dans les chansons de gestes et les contes, dans les chansons, les romances, les pastourelles, les lais, les serventois et les jeux-partis, ainsi que dans les chants farcis, comme l'épître de saint Etienne et la fête des Saints-Innocents, dans les jeux, tels que *Robin et Marion*, *Aucassin et Nicolette* le jeu *d'Adam*, ainsi que dans les mystères. Ces derniers renferment plus d'une fois des chants à plusieurs voix, comme on peut le voir dans le *Mystère de la Nativité*, cité au commencement du second chapitre, mais le déchant à deux, trois et quatre parties, s'appliquait surtout aux deux organum, aux *motets*, aux *rondels*, aux *triples*, aux *quadruples*, aux *conduits* ; il faut aussi faire entrer dans cette série, la *rotruange* et peut-être la *dulciane*, dont le genre est loin d'être bien défini. Les romances, contes et chansons de gestes, se présentent assez souvent dans les manuscrits avec une musique généralement courte. Quelques-uns contiennent une mélodie, d'autres deux, qui reviennent périodiquement, comme un refrain. Cette sorte de formule mélodique servait à soutenir la voix du narrateur, et il ne semble pas qu'elle ait jamais eu grande importance musicale. La note s'allongeait ou se raccourcissait suivant le rythme du vers, sans que le récitant fût tenu à une grande exactude musicale. Nous avons entendu en Brefagne des histoires entières

ainsi psalmodiées, et on en trouve des exemples dans un grand nombre de manuscrits de la Bibliothèque nationale ; ces récits psalmodiés étaient presque toujours accompagnés par un instrument.

Ce sont les chansons, romances et pastourelles qui forment le grand répertoire des trouvères des XIIe et XIIIe siècles. Il faut bien avouer que les contours de ces mélodies ne sont pas encore assez dessinés à cette époque, pour que les chants de ces diverses poésies soient bien distincts les uns des autres. Seul le talent du compositeur pouvait en changer légèrement le caractère ; assez franches au début ces mélodies perdent bientôt leur sens rythmique, cependant nous devons faire une exception pour les pastourelles. A celles-là semblait réservé le refrain qui jouait un si grand rôle dans la musique populaire. Malgré le caractère tout spécial que possède le *serventois* en poésie, il ne diffère pas beaucoup musicalement de la chanson ou de la romance.

Deux des chansons du manuscrit de Montpellier font allusion au *lai*. Dans l'une le personnage :

(f° 184 r°). Fresteil avait et tabour ;
Quant li plesoit
Si chantoit
Et notoit
El fresteil un novel lai (1) ;

dans l'autre la bergère chante :

(f° 245 v°). D'amors fine un lai. (2)

1. T. I des *Motets*, p. 120.
2. T. I des *Motets*, p. 178.

On sait que le lai était une sorte de conte amoureux et quelquefois élégiaque d'origine armoricaine. Malgré ses dimensions parfois assez longues, il n'y a pas à douter que le lai fût le plus souvent mis en musique ; tantôt le chant était une sorte de mélopée, analogue à celle des chansons de geste, tantôt il était divisé en couplets, dont la phrase musicale variait. Guillaume de Machault au xve siècle a donné des pièces de ce genre dont le premier et le dernier couplet ont la même mélodie. Le lai se chantait avec accompagnement de vièle. Colin Muset, auquel on doit de charmants lais était ménestrel de vièle, aussi bien que chanteur et trouvère (1). La citation suivante suffirait du reste, au milieu de beaucoup d'autres, à prouver que les lais étaient *viélés :*

Harpes et gigues et jugleor chantant
En lor vielle vont les lais vielant
Que en Bretagne firent ja li amant.

Notre chansonnier en plus d'un endroit fait allusion au *sonet ;* au folio 163 r°, le joli pastourel,

Disoit en sa musete
Ce sonet novel (1).

Plus loin le poète chevauche,

(f° 184 1°) Pensant et notant
Un sounet novel d'amors. (2)

Nous ne connaissons aucune musique qui puisse spécialement s'appliquer au sonnet, cependant, en lisant la

1. *Histoire de la musique*, t. v, p. 52.
2. T. 1 des *Motets*, p. 100.
3. T. 1 des *Motets*, p. 120.

première de ces chansons on serait assez porté à classer le sonnet parmi les mélodies à refrain.

Notre manuscrit ne contenant, ni jeu-parti, ni mystères, nous ne croyons pas devoir nous arrêter longtemps sur la musique de ces sortes de compositions. Disons seulement que la musique adaptée aux jeux n'est autre chose qu'une suite de mélodies semblables à celles sur lesquelles se chantaient les chansons. Du reste, dans le chapitre suivant, en traitant de l'exécution de la musique, nous aurons à revenir sur la place que tenait le chant dans cette littérature et sur l'emploi des différentes espèces de composition.

Pour la musique à plusieurs voix, le *déchant* est la désignation générale de toutes les compositions de ce genre ; les mots *triple*, *treble*, *quadruple*, *quintuple*, *copula*, *hoquet* indiquent des parties ou des ornements du déchant, quelque soit le genre de la composition. Nous avons dit comment on combinait les différentes mélodies qui composaient le déchant. Le *ténor*, servant de basse, représentait généralement le sujet (*res prius facta*), c'est-à-dire la mélodie, autour de laquelle se groupaient les contrechants concordants ; à deux parties cette composition s'appelait *duplum*. Lorsqu'une troisième partie était ajoutée au ténor et à sa basse, elle prenait le nom de *triplum* et ce mot s'appliquait aussi à la voix la plus aiguë d'un déchant, si bien que dans les manuscrits du XIIIe siècle le mot *treble* a le même sens, et qu'en anglais il désigne encore le dessus, soprano ou ténor. Dans notre chansonnier l'auteur se vante d'avoir ajouté une troisième partie à un déchant en disant: « cest treble fis accorder a deus chans ».

Dans la même pièce nous trouvons encore le mot concordant (folio 179 verso) (1) qui n'a point de sens bien précis dans ce passage. Mais il est bon de remarquer que ce mot restera plus tard pour désigner la voix de baryton.

Quadruplum et *quintuplum* signifient composition à quatre ou cinq parties. Enfin M. De Coussemaker a publié dans l'*Art harmonique* un très curieux canon à six parties tirées d'un manuscrit du British Museum (Harl. 978) et qu'il attribue au XIIIe siècle. Voici un petit tableau qui permettra de juger comment les différentes parties étaient échelonnées dans le déchant.

A DEUX.	A TROIS.	A QUATRE.	A CINQ.
Duplum. Tenor.	Triplum. Motet. Tenor.	Quadruplum. Tripium. Motet. Tenor.	Quintuplum. Quadruplum Triplum. Motet. Tenor.

La *copule* et le *hoquet* étaient simplement des artifices de chant. L'une représentait, jusqu'à un certain point, les vocalises, les diminutions et les notes de passages brodées sur une tenue (Copula est velox discantus ad invicem copulatus). On distinguait la copuie liée et la copule non liée. Le hoquet répondait assez bien à notre syncope moderne c'est-à-dire que la mélodie était coupée par des

1. T. I des *Motets*, p. 115.

silences, qui correspondaient exactement aux notes chantées d'une autre partie et vice versa. Le hoquet était considéré comme essentiellement mondain, car on l'appelait *hocketus lascivus*. De nos jours la syncope a un caractère passionné très marqué. Sans la copule il n'était pas, paraît-il de bon déchant, sans le hoquet, il manquait de variété.

L'organum étant le plus ancien déchant et lui ayant pour ainsi dire donné naissance, c'est par lui que nous devons commencer notre courte revue des diverses espèces de déchants. L'organum avait été primitivement non mesuré, c'est pourquoi, en le conservanî au XIIIe siècle, on lui garda quelque chose de son origine. *L'organum pur* consistait à prendre une note du plain-chant non mesuré pour y faire correspondre en déchant deux notes longues et brèves. Cet organum, presque toujours à deux, parties s'appelait aussi *duplum*. L'autre se rapprochait beaucoup plus du déchant vulgaire et se mesurait dans toutes ses parties; de plus, il pouvait être à plusieurs voix. On l'appelait organum ordinaire (*communiter sumptum*). Sous ces deux formes l'organum paraît avoir été particulièrement employé à l'église.

Motets, rondeaux et conduits, tels étaient les noms des compositions à plusieurs voix les plus importantes du treizième siècle. Le motet se rencontre le plus souvent, c'est aussi lui qui tient le plus de place dans notre manuscrit. Dans la musique moderne le mot s'applique exclusivement à une composition religieuse; il n'en était point de même au moyen-âge jusqu'au seizième siècle. Sans poser la chose en règle générale, on peut dire que le

motet était écrit avec des paroles latines et françaises mélangées. C'est lui qui est le prototype du déchant par excellence, c'est-à-dire du contrepoint composé de chants superposés sans autre souci que les règles de la consonance. Le motet qui pouvait être à deux, trois ou quatre voix se décomposait de la sorte :

1° *Ténor.* — Un chant ecclésiastique qui servait de basse et qui était répété autant de fois que besoin était.

2° *Motet.* — Mélodie en langue vulgaire trouvée par le compositeur, ou puisée par lui dans le fond commun.

3° *Triplum.* — Chant différent sur d'autres paroles.

Si le motet avait quatre parties, le quadruplum se superposait de la même façon.

Le caractère du *rondel* est généralement de chanter les diverses parties sur les mêmes paroles. Dans la facture musicale le rondeau est plus compliqué et plus artistique que le motet. Le retour périodique de la même formule, le rapproche presque de notre rondeau musical moderne. C'est ainsi que Walter Odington nous dit que « ce qu'un seul chante est dit par tous à la suite, et que la mélodie doit être répétée alternativement par toutes les parties. » (1)

Cette définition répondrait assez bien à celle du *canon* tel que nous l'entendons aujourd'hui, et il y a là un artifice de composition beaucoup plus avancé que celui de l'organum et du motet. Sans tirer de ce renseignement les conséquences extrêmes qui ont entraîné beaucoup trop loin M. De Coussemaker, il faut cependant en tenir grand compte pour l'histoire des diverses formes du contrepoint canonique.

1. *Script.*, t. 1, p. 245.

Le *conduit*, dont il est tant parlé au moyen âge, semble avoir eu pour caractère particulier que la mélodie devait être inventée par le musicien et non prise par lui dans le fond commun (1). Son nom de conduit n'est pas clairement expliqué; cependant Walter Odington nous donne une sorte de définition qui pourrait nous dire d'où vient le nom de ce genre de morceau. « Si un chanteur ne répète pas le chant de l'autre, mais que tous marchent ensemble, le chant s'appelle *conductus*, comme si les diverses parties étaient *conduites* les unes par les autres. » Le billet n'est point excellent, mais nous devons bien le prendre pour ce qu'il vaut. D'autres attribuent au mot conduit une origine venue de la mise en scène ; il aurait été en usage surtout dans les marches et les processions des mystères. C'est l'opinion de M. Petit de Julleville dans son *Histoire du théâtre français* (2) et il l'appuie sur des exemples tirés des œuvres d'Hilaire et sur le célèbre *Daniel ludus*. En effet dans ce mystère, le mot *conductus* est employé comme indication de scène. De plus, les conduits sont souvent sans paroles et il est certain que le mot s'appliquait aussi à des compositions instrumentales. Francon de Cologne le dit en toutes lettres : « cum littera et sine fit discantus in conductis. » Le conduit était une composition importante dans laquelle une assez

1. Qui vult facere conductum, primo, cantum invenire debet pulchriorem quam potest... Et nota quod in omnibus cantilenis, rondellis, motetis, excepto in conductis, quia omnibus aliis primo accipitur prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet et ab ipso ortum habet. *In conductis vero non sic*, sed fiunt ab eodem cantus et discantus (Francon de Cologne).

2. PETIT DE JULLEVILLE, *Hist. du Théâtre français.*, t. I.

grande licence était donnée pour les intervalles au musicien qui pouvait y employer toutes les espèces de consonances, de plus, dans ces morceaux, il était fait souvent usage des ornements et des « *florificationes vocis* », enfin le *conductus* était quelquefois suivi d'une queue, qui répondait assez exactement à notre *coda* ou strette moderne. On connaissait les conduits simples, doubles et triples, désignant ainsi le nombre de parties dont se composait ce genre de chant.

Il nous reste encore à citer deux compositions, la *rotruange* (*retroanse* en provençal) et la *dulciane*. Elles sont peu connues sous le rapport musical ; mais la première surtout est souvent nommée et employée par les poètes. Ici la poésie vient au secours de la musique. L'inspection des textes nous prouve que la *rotruange* était une chanson à refrain et que le compositeur devait l'écrire à une ou plusieurs voix dans un système analogue à celui du *rondeau*. Pour l'étymologie du nom il suffit de rappeler que les théoriciens aimaient volontiers à comparer les évolutions des parties d'un chant au mouvement d'une roue en mouvement. Pour la *dulciana*, contentons nous de citer Ducange, qui lui-même s'appuie sur Aymeric de Peyrato (*Vita Caroli Magni*).

Quidam pelvim modicam tinniebant
Baculo sonos properantes.
Quidam flautas dulcorabant
Ceteris cunctis concordantes.
Quidam dulcianam anthoniabant,
Melos suaves concinentes.
Quidam diaphoniam dissonabant,
A dulcissimo discrepantes.

Certes voilà des pèlerins bien occupés de musique, mais ces renseignements sont trop vagues pour que nous fondions sur eux une longue théorie, d'autant plus que la mystérieuse *dulciane* paraît, d'après notre citation, appartenir à une époque antérieure au *treizième siècle*.

Dans ce rapide énoncé, nous avons laissé voir qu'il existait de la musique sans paroles. Les rondeaux et les conduits présentent souvent cette particularité. Le fait n'est pas sans importance. Nous y reviendrons, lorsque nous parlerons dans le chapitre suivant de l'exécution instrumentale et des divers emplois de la musique. Cependant nous pouvons dès à présent avancer que ces parties sans paroles devaient être confiées aux instruments.

Dans ce chapitre et dans le précédent, nous avons exposé la théorie de l'art au treizième siècle, en essayant d'éclairer notre récit par la comparaison avec la théorie moderne. Peut-être est-ce là le côté un peu nouveau de notre travail. Complétons notre tableau en montrant comment était exécutée cette musique, quelle place elle prenait dans l'art du moyen-âge, et quels artistes lui donnaient la vie.

CHAPITRE IV

L'EXÉCUTION. — *Le chant.* — *Les instruments.* — *Les musiciens.*

Lors prent la harpe à sei, si comence à temprer,
Deu ! Qui dunc l'esgardat, cum la sout manier,
Cum ses cordes tuchot, cum les fesoit tramler,
Asquantes fet chanter, asquantes organer,
De l'armonie del ciel li pureit remembrer.
Quant ses notes ot fet, si la prist à munter,
Et par tut autres tons fet les cordes soner.
Kant il ot issi fait, si cumence à noter
Le lai dunt or ai dit de Batolf, haut et cler,
Si cum funt cil breton de tel fait custumer.
Après en l'estrument fait les cordes chanter
Tut issi cum en vois l'aveit dit en premier ;
Tut le lay lor a dit, n'en vot rien retailler (1)

Voilà bien, l'exécution d'un véritable morceau de concert, avec prélude, chant et ritournelle. Gudmod, avant de chanter, essaie sa harpe, plaque les accords, puis change de ton, prélude encore et attaque enfin le morceau; à peine a-t-il fini son lai que la harpe répète la mélodie sous forme de ritournelle ; c'est complet.

En effet, comme le chant, le jeu des instruments était un

1. Chanson de Horn, *Hist. litt.*, t. XXII, p. 562.

art important au treizième siècle ; tous les trouvères et jongleurs n'avaient pas le don de la mélodie ou la science du contre-point, mais presque tous devaient savoir chanter ou viéler, ou harper, sans compter bien d'autres talents, que nous énumèrerons plus loin.

Dans le chant, les musiciens considéraient comme nous l'exécution musicale et la virtuosité ; comme nous aussi, ils laissaient cette dernière empiéter sur les droits de la musique et s'introduire jusque dans l'église avec ses broderies et ses fioritures. Il est même à remarquer que, jusqu'ici du moins, il semble que soit l'Église qui ait transmis à la musique profane, le chant fleuri et vocalisé. Au siècle dernier, Poisson dans son *Traité théorique et pratique du plain-chant grégorien*, avait deviné ce que les musicologues ont affirmé plus tard avec preuves : « Les anciens, dit-il, avaient beaucoup de notes multipliées sur une même corde et sur une même syllabe. » Presque de nos jours, Baini a relevé le même fait : « Au moyen âge, on faisait, dit-il, usage du piano, du forte, du crescendo, du decrescendo, du trille, du gruppetto, du mordant. Tantôt on accélérait la mélodie, tantôt on la ralentissait, tantôt on conduisait les sons du piano au pianissimo ; d'autres fois on les enflait du piano au fortissimo » (1). Les chanteurs connaissaient donc toutes les finesses de leur art, et il n'est pas étonnant qu'ils aient su enrichir le chant sacré de broderies et d'ornements qui devaient paraître à leurs contemporains, des merveilles d'art et d'habileté. Nous n'avons pas à nous prononcer sur la convenance de ce

1. Baini, *Mémoire sur Palestrina.*

broderies, dont le chant religieux était encombré, mais il existait dans le texte liturgique, un certain nombre de mots, sur lesquels les chantres avaient le droit de se livrer à toutes leurs fantaisies. D'après une ancienne tradition, dont saint Augustin nous a laissé le souvenir et le sens, quelques chants étaient suivis d'un certain nombre de notes chantées sur des voyelles sans signification ; ces notes, appelées *neumes* ou *jubili*, rendaient par une pensée poétique la foi et l'adoration des fidèles qui semblaient ne plus pouvoir trouver de paroles pour exprimer leurs sentiments. Ces voyelles étaient désignées par ces mots *evovæ*. Plus tard le mot *Alleluia* remplit à peu près le même office, et se glissa même dans les chansons profanes. « L'alleluia, dit saint Udalric (*Consuetudines cluniacenses*) se chante à la fin de la séquence avec un neume ou *jubilus*, et on répète la lettre *a a* en faisant de fréquentes modulations. » Ces vocalises ou broderies étaient quelquefois plus longues que le morceau lui-même, et de nombreux auteurs se plaignent de ces fantaisies vocales. Walter Odington, dans le chapitre *de modo psallendi*, de son traité de *Speculatione musicæ*, dit que les ornements du chant devaient être exécutés à voix légère et sans paroles.

A partir du douzième siècle, la musique populaire prit chaque jour une plus grande place ; aussi l'Église voulut-elle établir entre son chant et le chant profane une démarcation. Elle chercha de son mieux à empêcher ses chantres d'imiter les mimes et les ménestrels. L'anonyme du musée Britannique publié par De Coussemaker est absolument formel à ce sujet, et tance vertement les chantres sur leurs caprices et leur ignorance : « Sunt itaque nonnulli can-

tores, in aliquibus mundi partibus, qui musicæ naturam pervertunt, facientes de acumine fundum et e contra, pronunciando triplum in tenoris voce et e contra, et hoc tam in motetis quam in discantu ; isti non sunt cantores musicales, sed cantores *minstrales*, qui non arte sed usu canunt. » A l'église, comme au concert, la virtuosité fut de tout temps une source de succès, aussi les défenses furent-elles vaines, et malgré la sévère réforme de saint Bernard, le chant fleuri résista-t-il toujours obstinément. En effet, au commencement du quatorzième siècle, le pape Jean XXII bannit les ornements du chant sacré, rappelant dans cette interdiction le texte de saint Bernard : « Il faut, disait-il, que des hommes chantent d'une manière virile et non avec des voix aiguës et factices comme celles de femmes, ou d'une manière lascive et légère comme des histrions. » Descendant jusqu'aux plus infimes détails, le législateur défend aux chantres de chanter du nez, leur recommande de ménager leur respiration, et leur conseille de ne pas crier outre mesure. Une nouvelle édition de ce règlement ne serait pas inutile à nos chanteurs modernes.

Au milieu de ces recommandations un peu minutieuses, nous en trouvons d'autres aussi pratiques qu'intelligentes : « Si vous voulez bien chanter, dit Jérôme de Moravie, ne méprisez aucun chant, vînt-il même d'un ignorant ; écoutez-les tous avec attention ; car, de même qu'il peut arriver que la roue de la meule rende un son musical (*discretum sonum*,) de même une voix inculte peut, par hasard, produire une belle note.

Malgré saint Bernard, malgré les papes, malgré les in-

terdictions les plus sévères, l'inondation des ornements et fioritures envahit plus d'une fois l'église. On put quelquefois la contenir, mais l'endiguer, jamais.

Le goût du chant proprement dit et de l'exécution vocale, fut aussi varié au moyen-âge que de nos jours, et plusieurs modes de chant durent être en honneur dans le courant du XIIIe siècle. On employait la voix de poitrine, de gorge et de tête, mais, en général, ces registres n'étaient pas unis entr'eux. Cependant, Marchetto de Padoue nous dit qu'une des beautés du chant consistait surtout à passer de la voix de poitrine, à la voix de tête (fausset), ce qui, remarquons-le en passant, ressemble terriblement à notre tyrolienne moderne. Jérôme de Moravie condamne sans miséricorde les changements de registres : « Il est nécessaire, dit-il, que les voix ne se mêlent pas dans le chant, comme la voix de poitrine avec celle de tête ou de gorge » (1). L'emploi de la voix de fausset était fort commun, les chantres et les ménestrels en faisaien tgrand usage; aussi les législateurs de la discipline ecclésiastique se virent-ils bientôt obligés de condamner cet artifice musical, peu digne de la sévérité religieuse, restreignant à la musique profane l'emploi de ces agréments. Théodulfe, évêque d'Orléans, avait agréablement raillé les grosses voix de basses (*voces taurinæ*), qui par leurs beuglements corrompaient la pureté du plain-chant, cependant la lecture attentive du manuscrit de Montpellier, nous prouve que le registre grave de la

1. Nulla igitur ex his vocibus alteri ligatur in cantu, sed vox pectoris pectorali, gutturis gutturali, capitis autem capitali.

voix d'homme, était souvent employé, et avec bonheur. Quant aux voix de soprano et contralto, bien que les clefs n'indiquassent pas par elles-mêmes le genre de voix, comme dans notre musique moderne, on ne peut douter qu'elles aient été en usage à l'église avec la troupe fort bien exercée des enfants de chœur, et dans la musique profane, puisqu'il est souvent question dans les textes de jongleresses, de ménestrelles, et de chants exécutés par des femmes.

Les principes généraux de chant au moyen âge ne sont pas nombreux, mais au moins sont-ils précis. Bien des maîtres les ont formulés; aussi bien suffira-t-il de résumer ceux de Jérôme de Moravie.

Avant de commencer à chanter, il fallait bien étudier le morceau pour savoir s'il devait être exécuté à la manière antique ou moderne.

Si bons que fussent les chanteurs, il était absolument nécessaire qu'ils eussent un directeur qu'ils devaient suivre ponctuellement, dans le chant, comme dans les pauses.

Il fallait prendre bien soin de ne pas confondre les voix entr'elles. Les voix de poitrine étaient bonnes pour les chants graves; celles de gorge, pour les chants aigus; celles de tête ou de fausset, pour les suraigus.

Il était nécessaire que jamais le chant ne fût commencé sur une note haute, surtout dans les voix de tête, avant d'avoir été pris de poitrine sur une autre note qu'il fallait choisir avec soin, car trop basse, elle était glapissante ; trop haute, elle était criarde; modérée, au contraire, elle faisait la beauté même du chant.

Faute de suivre ces prescriptions, l'artiste tombait au

rang des jongleurs et des ménestrels (*minstrales cantores*). Malheureusement les musiciens profanes n'ont point été aussi explicites, et ce sont les préceptes de ces mêmes *minstrales cantores* que nous voudrions donner ici, mais heureux celui qui saura les trouver !

Enfin, pour qu'une voix fût parfaite, il fallait qu'elle fût haute, suave et claire : haute pour se faire entendre au loin, suave pour flatter les auditeurs, claire pour bien remplir les oreilles. Si une seule de ces qualités lui manquait, la voix était mauvaise.

Les neumes primitifs, dans leur profusion de signes comprenaient aussi les ornements et les fleurs du chant; de plus, quelques signes particuliers, généralement des lettres, indiquaient pour ainsi dire les signes d'exécution. Baini, Fétis, De Coussemaker, Nisard ont longuement expliqué et les lettres de Notker Balbulus et celles des neuvième et dixième siècles qui se trouvent dans les manuscrits de Reims, de Metz, de Soissons; mais, lorsque l'écriture se fut simplifiée, lorsque la longue, la brève et la plique formèrent, au résumé, toute la séméiographie musicale, on manqua de signes pour indiquer les mille variétés du chant. On réduisit à la plique seulement presque tous les signes d'ornements, laissant à l'enseignement oral, et un peu à l'arbitraire du chanteur, le soin de suppléer à l'écriture; les compositeurs italiens du XVIIIe siècle agissaient à peu près de même lorsqu'ils écrivaient leurs mélodies, sans indiquer les traits et les broderies dont les virtuoses devaient les surcharger.

Les listes des neumes avaient pour ainsi dire survécu aux neumes eux-mêmes, si bien, que nous en rencon-

trons encore dans plusieurs manuscrits du XIVe siècle. Les noms de ces neumes correspondent justement à plusieurs dessins mélodiques, qui ne sont autre chose que des ornements du chant. Voici le nom de quelques-uns de ces groupes qui, dans la musique notée, sont simplement représentés par la semi-brève et la plique :

Epiphanus. — Port de voix ascendant.
Cephalicus. — Port de voix descendant.
Quilisma. — Gruppetto ascendant.
Ancus. — Gruppetto descendant.
Pressus. — Trille (*Vox tremula*).
Voces gutturales. — Notes répétées.

Ces termes n'eurent pas toujours le même sens, surtout à l'époque de l'écriture neumatique, mais, au XIIIe siècle, leur signification devenue plus précise, désignait les ornements du chant. Bien d'autres mots étaient encore employés pour exprimer différents artifices de chant, comme *crispatio*, *trepidatio*, *reverberatio* (légère anticipation), *vinulæ* et *tremulæ voces*, héritage des Xe, XIe et XIIe siècles ; enfin l'ensemble général du chant fleuri portait le nom de *florificationes vocis*. Les premiers mots sont à peu près synonymes, et l'expression *voces tremulæ* peint assez exactement le genre d'ornements que nous appelons aujourd'hui *trilles* et *tremblements*. Les *voces tremulæ* devaient être exécutées sans les articuler, l'une après l'autre, en prolongeant sur toutes les notes, la même émission de voix et la même respiration. Cette sorte de tremblement soutenu était surtout employé dans les cadences et les finales. Il est peut-être bon de remarquer que cet artifice de chant se retrouve au commencement du

XVIIe siècle dans les *Nuove Musiche* de Caccini, où il porte le nom de *trillo*. Au XVIIIe siècle, Tosi, un vieux maître de chant, signale encore le long *trillo*, mais comme un ornement suranné et presque ridicule.

Une partie importante de l'art de chanter en même temps que de la composition, était la *fleur harmonique :* sans elle, il n'était point de beau chant; grâce à elle, la musique s'enrichissait de couleurs variées. Les mots *flores harmonici* ont, comme presque tous les vocables du moyen âge, un sens quelquefois assez vague ; prenons les ici dans leur acception la plus fréquente. La fleur harmonique était une vibration, tantôt lente, tantôt rapide, quelquefois accélérée jusqu'au prestissimo (*flos procellaris*). Elle était de trois sortes : *longue*, *ouverte* ou *subite*. La *fleur longue* était lente (*morosa*), et ses limites ne dépassaient pas un demi-ton. La *fleur ouverte* avait aussi des vibrations lentes, mais elles ne dépassaient pas un ton. Enfin la *fleur subite* commençait lentement d'abord pour devenir plus rapide en crescendo jusqu'à la fin, sans toutefois dépasser un demi-ton. Elle devenait tempêtueuse (*procellaris*) quand, semblable aux eaux d'un fleuve agitées par le vent, les vibrations, poussées les unes sur les autres, se suivaient sans interruption. Ces fleurs ne se plaçaient pas indifféremment sur toutes les notes. Ainsi, par exemple, à la plique longue seule était réservé l'emploi des *fleurs subites*.

Comme les *fleurs harmoniques*, la *copula* était en même temps et un artifice vocal et une partie de la composition, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Enfin les *liquescentes voces*, si souvent citées, représentaient les appogiatures doubles et simples et même

quelques ornements vocalisés. Comme les *florificationes vocis* et la *copula*, les *liquescentes voces* appartenaient aussi bien à l'art du compositeur, qu'à la science, à l'imagination et même au caprice du chanteur.

En effet, le moyen âge, lui aussi, avait fait la part large à l'improvisation de l'exécutant, surtout dans un genre assez singulier de composition qui a tenu grande place dans l'histoire musicale depuis le XIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe. Je veux parler du *déchant* ou *chant sur le livre*. Il ne s'agit pas ici du déchant ou contrepoint dont nous avons indiqué les règles au chapitre précédent, mais bien de variations vocales que les chantres improvisaient sur les cantilènes ecclésiastiques. Prenant la mélodie du texte sacré, l'improvisateur la brodait en notes de passage et la subdivisait de telle façon que les maximes se changeaient en longues, les longues en brèves, etc., et qu'il mettait pour exécuter ces notes de moindre valeur le temps qu'il aurait mis à tenir le son qui lui aurait servi de point de départ.

Cette division des figures de longue valeur en notes de valeur plus petite prit aux XIVe et XVe siècles le nom de *diminutions*, qu'il garda jusqu'au dix-huitième pour laisser la place aux broderies et aux variations. Déjà Hucbald, au XIe siècle, avait fait allusion à cette sorte de contrepoint fleuri et improvisé, mais les théoriciens qui suivirent le vieux maître, furent plus explicites : Francon de Cologne au XIe, Élie Salomon au XIIIe, Marchetto de Padoue et Jean de Muris au XIVe siècle, donnèrent la définition *du chant sur le livre*, qui brilla surtout au XVIe siècle sous le nom de contrepoint *alla mente*.

C'est même du XIIIe siècle que nous devons faire dater ce genre singulier d'exécution, puisque les plus anciennes règles précises du chant sur le livre sont de cette époque. En effet, c'est dans le trentième chapitre de *scientia artis musicæ*, qu'Élie Salomon expose la théorie du chant improvisé. Ce chapitre, intitulé *rubrica de notitiâ cantandi in quatuor voces*, indique les moyens de poser successivement le chant de telle façon que l'improvisation de l'un des chanteurs soit, pour ainsi dire, prévue par celui qui doit reprendre après lui. Pour les détails d'exécution, nous renvoyons le lecteur au texte de Gerbert. Deux siècles plus tard, Tinctor, après Marchetto de Padoue et Jean de Muris, revient à son tour sur le chant improvisé et se rencontre en plus d'un point avec Élie Salomon. « Nous nommons plus exactement contrepoint, dit-il, celui que nous faisons par improvisation et qui s'appelle vulgairement chant sur le livre... Lorsque deux, trois, quatre, ou un plus grand nombre de personnes chantent ensemble, aucune n'est sujette de l'autre ; il suffit à chacun des chantres de s'accorder avec le ténor en ce qui concerne le mouvément et l'ordre des concordances. Cependant, je ne considère pas comme blâmables, mais comme très dignes d'éloges, les chantres qui se concertent entr'eux avec prudence et s'entendent d'abord sur le placement et l'ordre des consonances, car ils forment une harmonie beaucoup mieux remplie et plus suave. »

Le contrepoint improvisé fut en un tel honneur que, si nous en croyons Élie Salomon, on l'appliquait même aux instruments, ce qui, entre parenthèse, devait être assez singulier. Les instruments en effet sont moins souples que

la voix humaine, et un tel travail d'improvisation aurait exigé certainement une grande habileté d'exécution. Il est vrai de dire que dès cette époque l'importance donnée aux instruments était presqu'égale à celle de l'art vocal.

Les instruments tiennent dans les représentations figurées, dans les textes, dans les compositions notées, une place des plus importantes, il n'est point un recueil de chansons, motets ou ballades, il n'est point un fabliau, conte ou chanson de geste, où les instruments et ceux qui en jouent ne soient quelque peu cités. Les sculptures des monuments religieux et profanes sont comme une image vivante de la musique et surtout de la musique instrumentale, à ce point que la multiplicité même des documents devient une source de confusions et d'erreurs. En revanche, la musique notée est loin de nous renseigner complètement sur l'exécution instrumentale en elle-même, et il est rare que les textes soient aussi détaillés à ce sujet que les quelques vers qui servent d'épigraphe à ce chapitre. Bien que les indications des manuscrits musicaux ne jettent aucune lumière sur l'emploi des instruments, on peut, en se rapportant à des époques plus rapprochées de nous et plus connues, affirmer :

1° Que lorsque la musique était écrite avec des paroles, les instruments (s'il y en avait) doublaient ces voix à l'unisson.

2° Que la musique écrite sans paroles, devait le plus souvent être instrumentale.

Pendant tout de moyen âge, ce que nous appelons aujourd'hui orchestre, c'est-à-dire, les combinaisons de sonorités, réglées d'après les rapports de timbres, n'existait réellement pas. Certainement, il n'est pas rare dans les

descriptions des poètes et des historiens, représentations des miniatures et des bas-reliefs, de trouver des agglomérations d'instruments qui, selon toute apparence, devaient sonner ensemble; mais il en était du luxe des sonorités comme de tous les luxes au moyen âge, repas, étoffes, armes, ornements. C'était la masse, le nombre, que recherchaient les amateurs, sans trop s'inquiéter de constituer un véritable ensemble.

A peu d'exceptions près, tous les instruments dont nous retrouvons plus tard l'emploi dans la musique, existaient à l'état primitif au moyen âge. Dès que le monde nouveau commence à émerger du grand naufrage du monde ancien, les agents sonores sont créés, soit que les races envahissantes les apportent avec elles, soit qu'elles les empruntent aux peuples conquis. Les instruments à archet, venus vraisemblablement de l'orient, après une longue pérégrination dans le nord qu'il est inutile de raconter, apparaissent sous la forme du crowth et de la lyra, dès le IXe siècle. Ducange, au mot *Baudosa*, reproduit un passage tiré de la vie de Charlemagne, par Aymeri de Peyrat. « Les uns, dit-il, sonnaient dans des triples cornes, ceux-ci jouaient du chorus, faisant vibrer la double corde; ceux-là, frappant sur de rustiques tambours, remplissaient l'air de leur bruit. D'autres, venus de la Gascogne, sautaient au son de la musette, tandis que leurs compagnons pinçaient de la harpe, et qu'un dernier groupe, armé de l'archet recourbé, imitaient la voix des femmes, au moyen du rebec. » C'est du VIIIe au Xe siècle que nous voyons apparaître les instruments à nombreuses cordes pincées, dont la harpe anglaise (*cithara anglica*) est le type avec

le *nabulum*, qui fit plus tard place au *canon*. Dans les instruments à vent, le bois domine jusqu'au moment où, après les croisades, les cuivres prennent la suprématie. Quant aux instruments à réservoir d'air, avec ou sans clavier, je crois inutile de rappeler combien ils étaient connus, depuis la cornemuse, qui peut être considérée comme l'orgue réduit à sa plus simple expression, jusqu'aux monuments sonores, venus de Constantinople chez Charlemagne, et qui servirent de premiers modèles à nos orgues d'occident.

A partir des croisades les noms d'instruments se multiplient à l'infini et il serait impossible de les grouper d'une façon claire, si on voulait se fier aux textes qui énumèrent les agents sonores du XIIe siècle au XIVe. Mais il est deux faits que l'historien ne doit pas perdre de vue : l'un est la multiplicité des synonymes dans les différents dialectes des provinces de France ; l'autre le principe constant de formation des familles instrumentales. Toujours, en établissant les instruments de même genre, les musiciens se réglèrent sur l'échelle naturelle des voix. Dès qu'ils avaient entre les mains un instrument nouveau, si peu qu'il différât de ceux qui étaient déjà connus, ils s'empressaient de lui former une famille, modelée sur la division des voix, avec lesquelles devait marcher l'accompagnement. C'est ainsi que dans les instruments à anches, parallèlement à la famille complète de hautbois, nous trouvons à la fin du XIVe les cromornes grands et petits, du grave à l'aigu. A partir des premiers siècles du moyen âge, les flûtes, et surtout les flûtes droites, depuis le flageolet jusqu'aux grandes basses de flûtes, sont constituées

de la sorte. Ce principe fut longtemps en vigueur et jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, les instruments différents sonnèrent par groupes de quatre ou de cinq, comme dans les chœurs de voix humaines. Ces traditions se laissent encore apercevoir dans notre instrumentation, pour les instruments à cordes en particulier.

La musique avait du reste fait son profit du merveilleux mouvement des croisades. Les croisés avaient conquis le tombeau du seigneur, mais ils n'avaient pas tardé à rendre hommage à la prodigieuse civilisation des Arabes et des Byzantins. Ceux qui revinrent en Occident, voulurent conserver souvenance des pays merveilleux qu'ils avaient visités. Étudier la science des infidèles, imiter leurs procédés industriels, copier l'architecture byzantine, reproduire dans leurs églises des courbes élégantes de la grande coupole de sainte Sophie, tel fut, pendant longtemps, le but des efforts de ces peuples chez lesquels une première renaissance commençait. La musique ne resta pas en arrière dans ce progrès universel, et les croisés rapportèrent d'outremer les cymbales, les nacaires ou grandes timbales, quelques instruments de la famille des luths et guitares, les cors en cuivre ou *sarrasinois*, et enfin on perfectionna l'ancien nabulum qui devint le quanon ou tympanon à baguettes.

Il faut ici abandonner les textes pour regarder sur les monuments les instruments qui y sont représentés. Certes bien des détails sont altérés par la fantaisie du sculpteur, mais, malgré ces inexactitudes, l'historien de la musique doit tirer cependant un enseignement utile de ces nombreuses représentations figurées : l'immense cathédrale n'est elle pas le livre immortel dans

lequel nous lisons couramment l'histoire du moyen âge ?

Pour bien comprendre le caractère des instruments du XIIIe, il est bon de remonter un peu au siècle précédent. Les instruments sculptés sur le portail de l'abbaye de saint Denis, par exemple, ont une certaine lourdeur dans les formes, et leur ressemblance avec les sculptures des monuments d'Angleterre de la même époque.est frappante. La massive harpe saxonne, affectant les formes mathématiques de secteurs quadrangulaires, les vielles à manche en losanges tronqués, qu'on remarque sur le portail de saint Denis, se retrouvent encore plus grossièrement sculptées, il est vrai, mais tout à fait reconnaissables, dans les trois personnages qui ornent les piliers de la porte gauche dans la cathédrale de Cambridge. On voit à saint Denis une viole à cinq cordes, et trois harpes. Tous ces instruments sont, comme nous l'avons dit, un peu lourds, mais sculptés avec soin et paraissent avoir été copiés sur des modèles par un artiste consciencieux. Les instruments représentés sur la cathédrale de Chartres, sont loin d'avoir la même raideur de formes. Un génie plus élégant a inspiré l'artiste ; il suffit de citer pour exemple, la belle harpe à dix cordes et la grande rote à trois que Willemin a publiées. Dans la harpe les courbures sont remarquables par leurs lignes gracieuses. La jolie colonne qui supporte la barre supérieure est terminée par un chapiteau plein de hardiesse, et la forme générale de l'instrument présente de bonnes conditions d'acoustique. Il en est de même de la rote ; quatre ouïes, élégamment découpées, occupent le centre de chaque renflement de la caisse sonore ; les deux corps de la

caisse sont séparés par des échancrures bien dessinées et par un chevalet qui joint la solidité à l'élégance ; le cordier, sculpté avec soin et rattaché au bouton par deux pattes, est peut-être placé trop près du chevalet, mais il est fort beau et ajoute encore à la richesse de l'instrument. En face de pareils modèles, il ne faut plus douter que la facture instrumentale soit définitivement créée au XIIe siècle. La lutherie fera certainement d'immenses progrès, mais il n'en est pas moins vrai que la viole du portail de Notre-Dame de Chartres, révèle chez les facteurs de cette époque des principes bien arrêtés, d'après lesquels ils construisaient leurs instruments.

Ce progrès s'accentue de plus en plus au XIIIe siècle. On peut citer à l'appui les belles harpes publiées par Strutt d'après le manuscrit de Mathieu Paris et aussi les gracieux instruments que contiennent les manuscrits de la Bibliothèque nationale. La caisse s'est agrandie, elle a pris des proportions mieux appropriées aux lois de l'acoustique ; la barre et la colonne se courbent avec aisance; en un mot, nous avons sous les yeux les types élégants qui ont longtemps servi de modèle aux artistes qui peignaient les miniatures ou sculptaient les monuments.

Les représentations deviennent de plus en plus nombreuses à cette époque. Je n'en citerai que quelques-unes pour mémoire. Au premier rang, il faut noter les vitraux de la cathédrale de Bourges, dans lesquels on peut voir quatre scènes musicales qui toutes offrent un réel intérêt (1) : le splendide psautier de saint Louis,

1. MARTIN et CAHIER, *Monographie de la cathédrale de Bourges*, 1re partie, pl. XXXIII.

rempli d'instruments de musique, et un monument moins connu, mais non moins curieux, le vitrail de l'abbaye de Bon-Port en Normandie, sur lequel nous nous arrêterons quelques instants. Ce vitrail décrit par Willemin (t. I, p. 106), représente un concert céleste exécuté par cinq anges. L'un tient un orgue portatif à neuf tuyaux, le second joue d'une viole à deux cordes, en se servant d'un fort long archet, le troisième frappe avec un tampon sur la peau tendue d'un tambourin, qu'il soutient de son coude et de son épaule gauche. Le quatrième pince les cordes d'une petite harpe, fort soigneusement dessinée et fort bien construite. Sur la boîte sonore de cette harpe on voit deux ouïes en forme d'oreilles. Enfin le cinquième tient dans ses bras un luth, dont le cheviller est bizarre, mais qui, par ses détails, présente de grandes garanties d'exactitude. On peut voir un concert d'orgue intéressant du XIIe siècle dans l'église de Saint-Nicolas de Civray. Le portail de la cathédrale de Trèves nous montre un orchestre composé de huit musiciens. C'est aussi à la même époque que nous trouvons dans un manuscrit de la bibliothèque nationale, un superbe David, entouré de ses quatre musiciens. Le roi prophète, assis sous un élégant portique (1), la couronne en tête, joue d'une harpe dont les cordes sont disposées presqu'horizontalement à la table d'harmonie. Les cordes sont au nombre de quatre, et l'instrumentiste les pince des deux mains. Les quatre musiciens tiennent, l'un une viole, l'autre une cornemuse, le troisième un hautbois, le quatrième un flûtet, dont il accompagne la chanson par le rythme sonore de son tambourin.

1. Voy. *Bulletin monumental*, t. X (1844). p. 645.

IIIe SIÈCLE

INSTRU		PERCUSSION	
FROTTÉES	RÉSERVOIR	A BAGUETTES	SANS BAGUETTE
GENRE VIOLE Viele. Viole. Violon Viula. Viola. Gigue. Giga. Gingue. Rubebe. Rebelle. Rebec. Crowth. Crota. Rote. Route. Rotruenge. Reteuenge. Manicorde. GENRE VIELLE A ROUE Organistrum. Chifonie. Chiffanie. Symphonia.	LE CORNEMUSE iette d'Allema- Le. nemuse. Le. e d'Aussay. quebute. vre. vrette. vrette d'Escla- nie. vrot. NRE ORGUE ues. ues séans. uettes. ues portatives. ves (9).	GENRE TAMBOUR Symphonie. Tambour. Tabor. Tambor. Bedon. Tympanon. Timbre (10). Cimbre. Choron. GENRE TIMBALES Nacaires. Anacaires. Naquare. Naquaire.	GENRE CLOCHETT ET CARILLONS Cimborel. Cloketes. Cimblos. Clarin. Cimbal. Clairin. Greillet. Grelet. Grelot. Clochettes. Crotales. Cymbales. Quadrillo. GENRE CLIQUETTE Achelettes. Eschelettes. Escalettes. Esquelles. Esquelha. Tartavelle. Taule(Castagnettes) Tauletas.

(1) Barbot (Barbiton).
(2) Douteux.
(3) Douteux.
(4) Douteux.
(5) Le nom de Doucai

i le nom d'araines à de grosses cymbales.
XIVe que nous trouvons des représentations figurées du
n d'estive à la cornemuse et à une espèce de trompette.
ssi à un jeu de clochettes.

S'il reste peu de musique instrumentale notée, du moins trouve-t-on un grand nombre de listes d'instruments. Nous ne les reproduirons pas, afin d'éviter d'encombrer ce travail de documents trop de fois copiés dans tous les livres sur la poésie et la musique du moyen âge (1). Parmi ces listes cependant, il en est une moins connue et par conséquent beaucoup plus intéressante, c'est celle que Jean Lefèvre a donnée dans sa traduction française du poème latin attribué à Richard de Fournival (2) *Vetula*, et à laquelle nous ferons plusieurs fois allusion. (3)

Du reste nous avons pensé qu'il serait plus commode de remplacer ces listes éparses par un tableau des instruments du moyen âge, classés par genres et par groupes. Quelques noms sont douteux dans notre tableau, mais, en face de la multiplicité des dialectes, en face de l'incertitude même des termes employés par les auteurs, quelques hésitations sont bien permises.

Ce tableau est suivi d'une sorte de commentaire qui peut-être éclairera cette partie encore assez obscure de l'histoire de la musique.

1. V. Fétis, t. v. — Raynouard. — Edel. du Méril. — Voyez aussi une liste moins connue de Gaces de la Buigne. *Hist. litt.*, t. xxiv. p. 751. — Roquefort. *État de la poésie*, etc., p. 98 et 309.

2. R. de Fournival, *La vieille*, Trad. par J. Lefebvre, publ. par H. Cocheris. Paris, 1861, in-12, p. 2.

3. On peut voir aussi dans l'*Histoire de la musique* d'Ambros (t. II, p. 509), une *liste allemande* d'Eberhard-Cersne. Notons encore la liste intéressante de Joan Roiz, archiprêtre de Hita (vers 1350). Elle présente cette particularité que l'auteur cite un certain nombre d'instruments arabes. (*Poetas castellagnos anteriores al siglo XV.* — Biblioteca de autores españoles. — Coll. Rivadeneyra, gr. in-8°, p. 265., Strophes 1202 à 1208 du *Libro de Cantares.*

En jetant un coup d'œil sur ce tableau l'on peut faire quelques observations générales :

1° Plusieurs noms sont appliqués au même instrument suivant les divers auteurs, ou les divers dialectes.

2° Les musiciens du moyen âge connaissaient en principe les agents sonores que nous possédons aujourd'hui, à part naturellement, les instruments de cuivre à clefs et à pistons, et peut-être la clarinette. Cependant nous pensons, avec d'autres historiens, que si les représentations figurées étaient plus exactes et les descriptions écrites plus minutieuses, c'est dans la nombreuse famille des *chalumeaux* qu'il faudrait chercher les instruments à anche simple qui ont donné naissance à la clarinette, inventée, ou, pour mieux dire, perfectionnée en 1690 par l'allemand Denner.

3° La grande variété des instruments à percussion est un des côtés caractéristiques de l'histoire de l'instrumentation au moyen âge. C'est le propre de toute musique populaire et encore primitive de posséder un grand nombre d'engins sonores destinés à accentuer le rythme, cette forme la plus sensible de la mélodie.

Assez d'autres ont raconté les origines de la vielle, du rebec et par conséquent du violon. De tous les instruments du moyen âge, c'est celui sur lequel nous avons le plus de renseignements, si bien que Jérôme de Moravie en a donné dans les plus grands détails la description et l'accord. M. De Coussemaker a publié le texte de Jérôme de Moravie dans le premier volume des *Scriptores ;* Perne et Fétis ont commenté et traduit le vieux théoricien, l'un dans la *Revue musicale* (1827), l'autre dans le t. V de son

Histoire de la musique. Nous ne reviendrons pas par conséquent sur ces détails tant de fois répétés, mais il est un genre peu connu de viole qui répond très bien aux habitudes musicales du moyen âge et dont les historiens n'ont pas suffisamment défini l'usage.

Un des caractères principaux de la musique du moyen âge est une tendance singulière vers les combinaisons harmoniques à basses persistantes et monotones, en dépit des fausses relations, qui peuvent résulter de ces tenues obstinées. Les instruments primitifs comme la vielle et la cornemuse, avec leurs bourdons mugissant, portent encore les traces de ces anciennes habitudes. Pour retrouver dans leurs instruments à archet les effets qui avaient le don de les charmer, les musiciens du moyen âge eurent l'idée d'ajouter aux cordes principales de leurs violes, des cordes qui placées en dehors du manche, ne pouvaient résonner qu'à vide et constituaient une sorte de bourdon à la quarte ou à la quinte de l'accord mobile. Aux IXe et Xe siècles, le crowth des populations saxonnes présentait cette singularité dans sa structure informe. Sur un manuscrit de la Bibliothèque nationale, décrit par De Coussemaker, nous trouvons aussi un instrument de ce genre. La corde extérieure manque, il est vrai, mais trois cordes sont fixées sur le manche, tandis que le cheviller porte quatre chevilles dont une a sa place marquée sur le prolongement du cheviller et ne peut servir qu'à un bourdon. Cette particularité de facture se retrouve à travers tout le moyen âge jusqu'à notre époque, dans les grandes violes à sons graves, comme la *lyra* du XVIIe siècle, et le *baryton* pour lequel Haydn a écrit cent soixante-trois com-

positions ; de nos jours la cornemuse et la vielle à roue perpétuent la tradition.

Le nombre des cordes de la rubebe, du rebec et de la viole a tellement changé pendant tout le moyen âge qu'il serait présomptueux de vouloir indiquer à ce sujet quelque chose de précis ; on trouve des garnitures de tous genres depuis le monocorde monté sur une caisse sonore avec manche, et qui donna naissance à la trompette marine, jusqu'à la viole plus perfectionnée de Jérôme de Moravie à cinq et six cordes. Cependant le nombre trois paraît s'être présenté fréquemment, particulièrement pour le rebec (*Rebebe à corde terne*). Un manuscrit du XIIe de la Bibliothèque Bodléienne nous offre un beau spécimen de viole à trois cordes. Un autre instrument de la même famille, mais à deux cordes seulement cette fois, est représenté sur la corniche de l'abside de l'église du Mas d'Agen (1). Dans l'église de Saint-Sernin à Toulouse, David joue d'une viole curieuse à cinq cordes (2). Enfin dans le *Bulletin monumental* (1845, p. 67), on peut voir une sculpture de l'église de Saint-Lô, dans laquelle un personnage tient dans ses bras une grande viole à quatre cordes. Nous arrêterons là nos citations, que nous avons choisies parmi les moins connues, toutefois nous ferons remarquer aux amateurs d'étymologie musicale que le mot violon se trouve dans la vie de saint Honorat. Peut-être indique-t-il un instrument grave de la famille des violes ou vièles. La *rotruange* désignait sans doute la viole lors-

1. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'architecture*, t. IV, p. 311.
2. ID., *Ibid.*, t. IV, p. 315.

qu'elle servait à accompagner les compositions de ce nom, dont nous avons parlé plus haut.

Nous avons indistinctement, suivant la coutume, employé les mots violes vielles et vièles pour les instruments à cordes et à archet. Aux IXe et Xe siècles, la vielle à roue, telle à peu près que nous la connaissons encore aujourd'hui, était fort en vogue, mais, au XIIIe siècle, ainsi que l'on peut le voir plus haut, elle portait les noms de *chifonie*, *symphonie* ou *organistrum* ; ce ne fut que deux siècles plus tard qu'elle prit le nom de *vielle*. On connaît la grande vielle à clavier, jouée par deux personnages sur le célèbre chapiteau de Bocherville ; dans un manuscrit de saint Blaise reproduit par Gerbert, nous trouvons le même instrument sous le nom *d'organistrum*. Le *Bulletin monumental* (t. X, p. 645) a publié un organistrum curieux. Dès le XIIe la chifonie avait déjà perdu sa dignité et à la fin du XIIIe, elle était tombée entre les mains des aveugles et des mendiants, jusqu'au jour où, par un singulier caprice de la mode, elle revint en honneur au XVIIIe. Son nom latin de *vitula mendicorum* nous dit, et de reste, quel était son emploi ; au commencement du XIVe, Barthélemy de Glanville dit en propres termes qu'on appelle en français une symphonie l'instrument dont les aveugles jouent en chantant des chansons de geste. Nous retrouverons parmi les instruments de percussion le nom de symphonie, désignant un autre agent sonore.

La liste des instruments à cordes pincées est fort longue, mais, au résumé, elle se réduit à deux types principaux, le luth et la guitare, l'un à dos bombé, l'autre à dos plat.

Tous deux semblent avoir été rapportés d'Orient, ou du moins perfectionnés après les croisades. Dès le XIIIe siècle on connaissait des luths et des guitares graves, mais ils ne sont pas toujours clairement nommés ou définis. Un luth intéressant se trouve à la cathédrale de Rouen (1) (Tour de beurre). Parmi les instruments aigus de cette famille, on peut citer la mandore et la citole, petit luth au cheviller recourbé, dont les cordes étaient en métal et qui se jouait avec un plectrum. Le manuscrit 854 du fonds français de la Bibliothèque nationale (fo 134) offre un modèle très curieux et complet de petite citole à cinq cordes. Le barbot, dont le nom ne se trouve que dans les vers des troubadours provençaux, tirait son étymologie du *barbiton*, et semble avoir été un instrument dans le genre du luth ; c'est ainsi qu'il paraît désigné dans le *breviaire d'amor :*

Dan en Gaubert de Puegcibot
Dis ad est amor su'l barbot.

Nous n'avons pas à dire autre chose de la harpe au XIIIe siècle que ce qu'en ont dit Fétis et De Coussemaker, auxquels nous renvoyons le lecteur. Notons cependant un magnifique manuscrit anglais de cette époque qui paraît leur avoir échappé. Une des miniatures représente David jouant d'une harpe irlandaise fort belle et d'une bonne structure acoustique ; cette miniature a été reproduite par Strutt (2). Au XIIIe nous ne retrouvons plus la harpe triangulaire qui avait été en honneur depuis le Xe jusqu'au XIIe ; les formes

1. Voy. *Sculptures grotesques*, fig. XCV.
2. STRUTT, *Dress and habits of the people of England*, éd. Planché, t. II, pl LVII. On trouve dans le même ouvrage une intéressante harpe saxonne primitive, t. I, pl. XV.

sont devenues plus légères et l'instrument plus maniable. On pourra trouver encore une harpe intéressante au f° 124 du ms. 854 fr. de la Bibliothèque nationale.

L'instrument à nombreuses cordes qui répond assez bien au type du tympanon, employé aujourd'hui encore par les tziganes, est maintes fois représenté dans les manuscrits. Tantôt les cordes sont pincées avec les doigts, tantôt frappées avec des marteaux. L'origine de ce genre d'instrument est probablement orientale, comme les noms de *quanon* et de *saltri* semblent l'indiquer, cependant il était connu avant les croisades, et nous en trouvons de curieux spécimens dans les manuscrits et surtout dans le chapiteau de Saint-Georges de Bocherville ; mais il fut perfectionné aux XIIe et XIIIe siècles. Les musiciens employaient des psaltérions de différentes tailles et par conséquent de différents registres, comme le *demi-canon*, le *micamon*, etc. D'après l'autorité des historiens, nous avons placé dans ce groupe le *dulcimer*, mais, au résumé, rien n'indique au juste quel était le genre de cet instrument. Les formes du psaltérion ont souvent changé ; tantôt il était triangulaire, tantôt carré, quelquefois même il affectait la forme ronde. Mais la forme triangulaire est la plus répandue. Outre les nombreux manuscrits qui la reproduisent nous pouvons citer encore Barthélemy de Glanville, qui dit du psaltérion « qu'il ressemble à une guisterne de Barbarie (Moresque) qui est fait comme un triangle, mais il y a différence que le psaltérion est plat, et que la guisterne est bossue dessous. » Ce passage est, du reste, abrégé d'Isidore de Séville dont voici le texte : « Est autem similitudo citharæ barbaricæ in modum delte litte-

ræ. Sed psalterii et citharæ hæc differentia est, quod psalterium lignum illud concavum inde sonus redditur habet, et deorsum feriantur chordæ desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. » Cette description est plus claire que celle de Barthélemy de Glanville. (1) D'après le même auteur, les cordes étaient d'archal ou d'argent et au nombre de six ; ce nombre varia certainement, mais le plus fréquemment le psaltérion avait dix cordes. Giraud de Calenson dit en effet :

Del salteri
Faras x cordas estrangir.

Autre part nous lisons :

Psalterion Decacordon
Qui avec la harpe a cordon.

Cette citation suffit à expliquer pourquoi nous avons placé le décacordon dans les instruments de cette famille. Du reste nous verrons, au chapitre suivant, que les dix cordes avaient leur raison d'être dans le symbolisme.

Les instruments du genre flûte sont les plus connus et les seuls du reste, avec le tambourin, qui soient cités dans le manuscrit de Montpellier sous le nom de *frestel*, *frestiau*, *flageol*, *fleute*. Les musiciens du XIIIe siècle connaissaient les deux espèces de flûtes qui ont existé simultanément jusqu'au XIXe siècle, la flûte droite à bec et la flûte traversière. Les dessus de flûtes, flageolet pour les flûtes droites, fifre pour les flûtes traversières, semblent avoir été nombreux, à en juger par le grand nombre de diminutifs employés

1. ISID. HISP. *Ap. Joannem Moraviæ*, cap. IX.

dans les auteurs pour désigner ces instruments. Ces flûtes se faisaient en sureau, en buis et même en métal (1). Nous avons mis à part deux espèces de flûtes, toutes deux disparues. L'une est la flûte *bréhaigne*, l'autre la flûte double. De la flûte double nous n'avons rien à dire, sinon qu'elle n'est plus employée que par quelques populations primitives. On a fort discuté sur le genre de la flûte *bréhaigne*, les uns ont traduit ce mot par une déformation des mots *Bohême* ou *Bretaigne;* d'autres, prenant le terme dans le sens littéral de stérile, ont pensé que la flûte bréhaigne n'était autre que le mirliton, qui n'a pas de son par lui-même. Nous penchons vers ce dernier sens, car au XVIIe, le mirliton ou *flûte à l'oignon*, portait aussi le nom de flûte bréhaigne. Jérôme de Moravie fait allusion à la flûte bréhaigne, ou pour mieux dire au mirliton. Il était réservé aux amusements des enfants, et le théoricien le traite avec assez de mépris, mais il est peut-être curieux de constater le fait en passant : « fistulæ namque illæ quâ decipiantur aviculæ et etiam illæ pergameno superductæ, quâ pueri ludere solent, indiscretum reddunt sonum. » Jérôme de Moravie appelle *indiscrètes* les sonorités indécises. Qui se serait douté, après cette méprisante citation, que le mirliton, sous le nom de flûte bréhaigne, aurait l'honneur de figurer plus tard à la cour du roi Louis XIII ?

Le chalumeau est le nom générique de tous les instruments à anche du moyen âge, sans distinction de taille

1. *Sambuca est genus ligni fragilis unde et tibiæ componuntur.* (Isid. Hisp., *de Organis*).

J'oi Robin flagoler
Au flagol d'argent.

(JEU DE ROBIN).

ou de registre, à deux, à quatre ou à cinq trous. Ces instruments étaient tous similaires, leur mode de sonorité étant le même. Le manuscrit de Montpellier en nomme quelques-uns entr'autres la pipe, mais il ne faut peut-être pas attacher plus d'importance à cette désignation qu'à celle des pipeaux champêtres de nos poètes. Quoiqu'il en soit, nous avons fait une série spéciale pour les hautbois graves, auxquels, selon toute apparence, appartenait la douçaine, elle fut remplacée plus tard par le basson qui date du XVIe, et de même qu'au XVIe siècle il exista des demi-bassons, de même nous trouvons au XIIIe des demi-douçaines. Nous avons cité le nom de bombarde, qui représentait aussi les instruments graves, ou tout au plus intermédiaires. Nous devons seulement faire remarquer que ce mot se rencontre plus fréquemment au XIV, XV et XVIe siècles qu'au XIIIe.

Nous avons placé au premier rang des instruments à bocal les araines bien que Fétis les désigne comme de grosses cymbales d'airain. Je n'ai pu trouver les textes sur lesquels il s'appuie pour classer ainsi les araines dans les instruments de percussion, mais, en revanche, nous rencontrons dans Philippe Mousket un vers qui semble clairement désigner la trompette :

Les araines fit haut sonner

et plus loin :

Moult sonnerent bien les araines.

On attribue à Marin, musicien du temps de Louis XII, l'art de ployer les anciennes trompettes droites, mais

nous pensons qu'il faudrait singulièrement en rabattre. A la fin du XIVe siècle nous trouvons déjà la trace des trombones, et un monument anglais, décrit par Strutt, nous offre un cor parfaitement contourné. Les nombreuses trompettes aiguës et graves étaient désignées par les mots *bucine, tuba, trompe, graile,* mais ce dernier mot s'appliquait aux instruments aigus et suraigus de la famille des cuivres, représentée aujourd'hui par les clairons et les cornets. Si j'en crois la description de Glanville, la buccine rentrerait dans le même groupe, car voici la définition qu'il en donne : « Buccine-petite, trompe de corne, de bois ou d'airain. » Il en serait de même de la trompe petite. Quant à l'étendue de ces instruments, elle ne peut avoir beaucoup varié ; ce sont en effet les harmoniques naturelles qui marquent les limites de leurs registres, et ces harmoniques ont toujours été les mêmes, autrefois comme aujourd'hui. Nous ne pouvons oublier non plus sans le signaler le cor sarrazinois, tant de fois cité, jusqu'au XVIe siècle, et qui semble ainsi que l'oliphant et la corne représenter assez bien notre trompe de chasse, malgré quelques différences dans la forme. On sait que ces sortes d'instruments étaient soit en corne, soit en ivoire, soit même en argent.

Nous avons nommé le grand cornet d'Allemagne qui paraît être le premier type des cornets à bouquins en ivoire et en bois, qui ont tenu tant de place dans l'instrumentation du XVIe siècle, surtout en Allemagne, et c'est sur l'autorité de Georges Kastner que nous avons assimilé l'estive mesnable au trombone. Cependant, jusqu'ici, la plus ancienne apparition de la grande trompette à cou-

lisse, dite trombone, est dans un manuscrit du XVe siècle qui représente l'entrée de la comtesse d'Artois à Arras. Le trombone prit plus tard le nom de sacquebute que portait au XIIIe siècle la cornemuse.

Ce dernier instrument fut des plus communs pendant tout le moyen âge. On sait sur quels principes acoustiques il repose. Des hautbois, aigus ou graves, sont adaptés à une outre ; l'air insufflé dans l'outre fait résonner les anches ; cette disposition particulière, qui permet de jouer, de sauter et de chanter, tout à la fois, fut cause de l'immense popularité de la cornemuse, muse, pipe, chevrette, zampogne, biniou et autres engins de même espèce, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Au XIIIe siècle le registre de ces instruments semble avoir été musicalement constitué. En effet, à part les musettes aiguës et intermédiaires si souvent citées, le *Jeu de Robin* nous montre une muse au grand bourdon qui n'est autre chose qu'une cornemuse armée de hautbois au registre grave. La muse ou cornemuse porta aussi le nom de symphonie, commun à tous les instruments qui rendaient plusieurs sons simultanés.

Malgré de consciencieux travaux, l'histoire de l'orgue est encore à faire, aussi nous contenterons-nous ici de donner quelques détails sur les instruments à clavier et à réservoir d'air du XIIIe et du commencement du XIVe siècle.

Les musiciens du moyen âge, connaissaient trois espèces d'orgues : les grandes orgues, les orgues portatives et les orgues mécaniques. Les traités théoriques sont remplis de renseignements sur les tuyaux et sur leurs

proportions. Depuis que les Francs avaient emprunté aux Byzantins les orgues au IXe siècle, ils avaient fait de cet instrument leur véritable maître de musique, tant en théorie qu'en pratique ; cependant, malgré le travail dont les grandes orgues furent l'objet, la facture n'était pas encore bien avancée ; soufflerie primitive, mue à grand renfort d'hommes, touches de plus d'un mètre de long vigoureusement enfoncées à coups de poings, tel était le grossier mécanisme de l'orgue à cette époque. De pédales et de pédalier il ne fut pas question jusqu'au XIVe siècle. Malgré l'imperfection de leurs instruments, les organistes brillèrent au premier rang des musiciens. Leurs œuvres et leurs traités faisaient loi. Ils avaient déjà un style spécial et une tablature particulière. Du reste, dès cette époque, l'orgue était déjà réservé à la musique d'église. Le moine Ægidius de Zamora indique clairement le caractère essentiellement religieux de l'instrument :

« Et hoc solo instrumento musico utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, et in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis (1). »

D'après la tradition, le premier orgue envoyé à Pépin par Constantin Copronyme avait été établi à Compiègne, mais s'il a existé, il ne reste plus trace de l'ancien instrument. Les *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, nous donnent la description très pittoresque en vers d'un orgue construit à Winchester en 951, par les soins de l'évêque Elphège. Cet orgue était joué par deux organistes, ali-

1. *Aegidius Zamorensis*, GERBERT, *Script.* II, p. 388.

menté par vingt-six soufflets, lesquels étaient mis en jeu par soixante-dix hommes

Brachia versantes multo et sudore madentes.

On y comptait quatre cents tuyaux et quarante soupapes ; cet orgue paraît-il, possédait des registres, et les quarante touches du clavier à main étaient marquées par les lettres de l'alphabet. La description de l'instrument est assez claire et assez minutieuse pour qu'il soit possible de s'y fier et voilà certes un monument sonore d'une grande dimension (1). Du reste, l'Angleterre, riche en plomb, était à même de posséder les plus belles orgues, et dans le nord et l'ouest de la France, on ne tarda pas à imiter le pays d'outre-mer. Parmi les orgues qu'on peut attribuer au XIIIe, citons celles de Saint-Quentin. En effet, Gomart (2) dit qu'en 1455 un rapport des architectes, facteurs d'orgues, indiquait des réparations à faire à un instrument grossier, il est vrai, avec un seul clavier de neuf à douze touches, mais qui, dès cette époque, datait déjà de deux siècles. Enfin, vers 1670, un facteur d'orgues de Flessingue, appelé Albert Van Os, trouva dans l'église de St-Nicolas d'Utrecht, un sommier daté de 1120 (3). D'après ce sommier, l'orgue n'aurait possédé ni tirants, ni registres, et seulement douze rangs de tuyaux dont le plus grand était un prestant de douze pieds. Si en réalité l'instrument n'avait ni tirants, ni registres, ce devait être une singulière cacophonie d'entendre ainsi sonner ensemble tous

1. *Revue de la musique religieuse*, t. II, p. 350.
2. GOMART, *Notice sur la maîtrise de Saint-Quentin*
3. FÉTIS *Hist. de la musique*, t. V.

les tuyaux ouverts à la fois; on peut volontiers croire à une erreur ou à une inexactitude de la part du facteur de Flessingue. L'étendue de l'instrument allait du *fa* grave au *la* aigu, ce qui représente à peu près l'étendue de la voix humaine.

Les orgues portatives ne sont pas plus spéciales au XIIIe siècle qu'au moyen âge tout entier jusqu'au XVIIe siècle; aussi devrons-nous mentionner rapidement celles qui se rattachent à notre époque. A mesure que l'harmonie se perfectionnait, le goût de la musique se répandait chaque jour de plus en plus chez les prêtres comme chez les laïques. Les uns voulaient augmenter la pompe du service divin par la magie des accords de l'orgue, les autres tenaient à exécuter, dans leurs maisons la musique à une ou plusieurs voix qu'ils avaient entendue à l'église ou au concert, mais les grandes orgues étaient rares et leur prix excessif. On inventa dès les premiers temps du moyen âge une sorte d'orgue à courts tuyaux et à clavier que l'on pouvait porter sur le bras, ou poser sur un meuble et qui fut pour les musiciens de cette époque ce qu'est le piano pour nous. En effet, aucun instrument, sans en excepter le luth, n'eut un plus grand succès que ces orgues portatives dont on retrouve les représentations sur tous les monuments religieux ou profanes; à partir du XIIIe siècle la vogue des orgues portatives fut telle qu'elles devinrent le plus souvent l'attribut obligé des personnages qui dans l'imagerie du moyen âge représentaient la musique. Un ou deux rangs de tuyaux posés sur un sommier, qu'un, deux ou trois soufflets alimentaient d'air, un clavier de quatre ou cinq octaves, voilà de quoi se compo-

saient ces positifs, ces regales, ces portatifs, auxquels les textes du moyen-âge font continuellement allusion. Ces instruments étaient de différentes grandeurs, les uns se portaient facilement sur le bras et l'exécutant jouait de la main droite, tandis que de l'autre il maniait le soufflet, qui était placé, tantôt derrière l'instrument, tantôt au dessous. D'autres se portaient sur les genoux; d'autres plus grands étaient placés sur une table, ou sur le dos d'un homme qui faisait marcher les soufflets, tandis que l'artiste tenait le clavier. Le nombre, la disposition, la matière des tuyaux étaient aussi variés que la forme même des instruments; on en faisait en buis, en plomb, en or, en argent, en albâtre. Citer toutes les orgues portatives des manuscrits et des sculptures serait impossible ici, cependant nous pouvons signaler un magnifique orgue à dix tuyaux dans un B majuscule du manuscrit latin 1076 de la Bibliothèque nationale. Nous devrons du reste reparler de ces orgues privés au sujet du symbolisme et en citer plusieurs.

Lorsque les croisés abordèrent en Orient et à Constantinople, la mécanique avait été portée très loin par les Grecs et les Byzantins leurs héritiers; lions, tigres et autres animaux automates abondaient dans le palais des empereurs, la musique avait profité de cette industrie, si tant est qu'elle en ait jamais tiré quelque profit, dans les orgues mécaniques de tout genre, et on avait construit des machines où des oiseaux, mus par l'air des tuyaux, chantaient mélodieusement; on pense si pareille merveille dût frapper l'imagination des occidentaux, aussi ne manquèrent-ils pas de les décrire d'abord en grand détail, et de les imiter ensuite. Dans la chanson de geste d'*Aimeri de Nar-*

bonne, Desramé et Baufumé arrivent à Babylone, là ils sont reçus chez le roi :

En mi la sale du palais principé
Avoit un arbre qu'on i ot fait ovrer ;
Fait fut de coivre, sotilement molés.
De tous oisias i poïssiés trover,
Et si avoit chascun7 oisels son per.
Li enchanteres fist forment à loer,
Del flun c'oés Paradis apeler
I fist les pieres venir et amasser.
Par nigromance i fist lo vent monter,
Par lou tuel encontremont aler ;
Cant li vens sofle, les oisiaus fait chanter ;
Tan com l'en veult fait on le son durer. (1)

Notre naïf narrateur croit à un effet de la nécromancie, mais, attendons un peu, et bientôt les facteurs d'orgues d'occident sauront bien renouveler le prodige. On sait qu'au XVIe la construction des orgues mécaniques tenait grande place dans l'industrie allemande. Cependant du Xe au XIIe les descriptions d'instruments de ce genre étaient toutes empruntées à l'orient. Gerbert a reproduit une miniature d'un manuscrit de St-Blaise du XIIe siècle dans laquelle six oiseaux, perchés sur un arbre, s'égosillent de leurs poumons mécaniques ; six soufflets fournissent l'air aux tuyaux représentés par les branches d'un arbre touffu. L'idée du dessin est empruntée à la chanson de geste d'Alexandre et du reste l'inscription qui l'accompagne le rappelle en toutes lettres : « Arbor fusilis de qua in Alexandri gestis legitur, quod in imis inspiratur et per ora avium dulces et diversas emittit voces. » Dans le Graal

1. *Histoire litt.*, t. XXII, p. 467.

allemand, on trouve un orgue de la même espèce. Deux citations pourront prouver encore que ces petites mécaniques musicales, dont on a tant abusé depuis, étaient d'origine byzantine.

La Chronique d'Albéric décrit ainsi le trône de Constantin Porphyrogénète : « Ante imperatoris oculos, stabat arbor ærea, sed deaurata, cujus ramos diversi generis volucres deauratæ replebant, quæ secundum specien suam avium voces reddebant. Imperatoris vero hujus solium eâ arte compositum, ut in momento humile, mox excelsum, tandem sublime videretur : quod immensæ magnitudinis leones deaurati quasi custodiebant et per artem, qua aves istæ canebant, leones isti mugitum immittebant.» Voilà donc ce que nous appelerions aujourd'hui un beau truc de féerie que les croisés ne manquèrent pas de rapporter en Europe ; mais, il est bon de dire que les Allemands, plus que les Français, se passionnèrent pour ce genre de mécaniques ingénieuses. Albert-le-Grand décrit un joueur de flûte qui jouait de son instrument lorsqu'on appuyait sur un soufflet placé derrière lui. « *Barbiti* sunt imagines barbatæ ex ore emittentes fistulam et retro habentes vesicam alligatam. quæ compressa flatum emittit in fistulam, ita quod barbatus fistulare videretur. » Ne voyons-nous pas les automates, horloges à musique et autres fantaisies, avoir pour patrie encore aujourd'hui la Suisse, la Forêt-Noire et le Wurtemberg ? ne connaît-on pas le goût désordonné des Belges pour les orgues mécaniques, grands ou petits ? (1)

1. Voy. *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 294, XVIII, p. 91.

Joint au galoubet, le tambourin est, avec la musette et la vielle, le plus populaire des instruments; aujourd'hui encore il constitue tout l'orchestre des danses provençales et un livre entier, écrit en son honneur, est intitulé *Lou Tambourin* (Avignon 1864) par M. Vidal. Gerson décrit une sorte de tambourin particulière : « Sunt alia tympana vulgaribus magis assueta, quia faciliora, quia sonabiliora ad saltus inconditos et alia tripudia, quibus solent jungi fistulæ biforaminæ et triforaminæ, tripos insuper non grandis calybeus hinc inde percussus » (1). La flûte à deux ou à trois trous est encore fort usitée en Provence. Le tambourin tint même sa place à l'orchestre de l'Opéra, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, toujours accompagné du galoubet, son inséparable acolyte. Le bedon, si j'en crois les miniatures du moyen âge, n'était autre chose que la grosse caisse. Les stalles de la cathédrale de Rouen, exécutées en 1467, nous en fournissent un exemple curieux. L'instrument est porté sur le dos d'un homme, tandis qu'un autre frappe avec un tampon sur la caisse à laquelle on a adapté des grelots pour augmenter la sonorité (2). Le timbre, considéré comme une sorte de tambour, est notre tambour de basque, venu probablement des Arabes. Nous avons déjà plusieurs fois rencontré le mot de symphonie, désignant plusieurs instruments qui rendent les sons simultanés ; voici encore une symphonie dans la percussion. Cette fois, c'est un tambour d'une facture assez perfectionnée,

1. GERSON, *De canticis. Opera*, ed. 1706, t. III p. 627. Ce commentaire des *Cantiques* contient un grand nombre de détails intéressants sur les instruments du moyen âge.
2. LANGLOIS, *Stalles de la cathédrale de Rouen*, p. 135, pl. 9.

dont les écrivains de la musique ont négligé de parler. Sur une des peaux qui fermaient les bouts du cylindre on tendait une corde, que nous appelons aujourd'hui *timbre* dans nos caisses claires, et on frappait l'instrument avec deux tampons. Déjà Isidore de Séville avait fait allusion à ce genre de symphonie. Œgidus Zamorensis, Barthelemy de Glanville sont plus explicites : « Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex ligno concavo, pelle extenta in utraque parte sua, quam musici hinc inde feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavisimus cantus, ut dicit Isidorus » (1). Barthelemy de Glanville, traduit par J. Barbechon, dit à son tour : « La symphonie est un instrument de musique qui est fait en bois, creux et couvert de peau des deux parts ; on le frappe avec des baguettes de ça et de là, et il rend un son doux » (2). Cette particularité de la symphonie à baguettes de pouvoir se mettre d'accord, nous permet de l'assimiler au choron qui lui aussi pouvait s'accorder :

Et le choron,
Quant on le bat dessus la corde
Avecques les autres concorde.

Il est fait plusieurs allusions au choron dans les écrivains du moyen âge depuis le xe siècle.

Le choron et la symphonie avec leur accord, et leurs deux tampons nous ramènent tout naturellement aux naquaires. Le nom seul des naquaires, petites et grandes, indique l'origine orientale de ces instruments si connus et

1. Gerbert, t. II, p. 390.
2. *Le Propriétaire de toutes choses.*

qui sont arrivés jusqu'à nous sous le nom de timbales. De tous les instruments du moyen âge, ce sont les timbales qui ont subi le moins de transformations.

Les instruments de percussion en cuivre, en airain ou en argent, dans le genre des clochettes, grelots et crotales, furent à toute époque, aussi nombreux que peu intéressants ; cependant, il en est un assez compliqué, qui tient grande place au moyen âge et qui est souvent représenté dans les monuments et les manuscrits. Je veux parler du jeu de clochettes qui portait aussi le nom de *Timbre*. Les jeux de clochettes ont un caractère symbolique dont nous aurons à reparler et ont donné naissance au carillon et au glockenspiel moderne. Généralement, le musicien frappait avec un ou deux marteaux sur des cloches de différentes grandeurs suspendues devant lui. Le nombre des cloches variait suivant le caprice de l'artiste, mais n'était jamais au dessous de deux, sans dépasser dix. Dans un manuscrit anglais reproduit par Strutt, quatre cloches entourent David qui joue de la harpe. Un autre manuscrit du IXe, cité par Willemin, nous montre un jeu de quatre cloches qu'une femme fait résonner avec un marteau. Le chapiteau de St-Georges de Bocherville contient un jeu de cinq. Un splendide B majuscule du XIIIe représente un jeu de quatre cloches ; on en voit trois seulement dans un manuscrit de la Bibliothèque de Laon (1), et le portail de la cathédrale de la même ville nous offre un jeu de cinq cloches (2). Au f° 102 du 1076 latin de la Bibliothèque Nationale, voici un carillon de sept cloches

1. FLEURY, *Les manuscrits à miniatures de Laon*, pl. 32.
2. VIOLLET-LE-DUC, *Dict.* t. II, p. 5-7.

admirablement conservé. Enfin on en voit un de huit clochettes, que David frappe avec deux marteaux, dans un Exultate du XIIIe, reproduit dans les *Bulletins de la Société archéologique de Sens* (1). On peut encore compter cinq cloches dans un carillon du British Museum et quatre dans un autre instrument de la Bibliothèque de Bruxelles. Ces deux derniers sont joués avec deux marteaux. Jérôme de Moravie et Walter Odington décrivent les carillons qui eurent tant de vogue pendant tout le moyen âge. Nous arrêtons ici notre énumération, nous contentant de citer les représentations qui nous ont semblé les plus dignes d'être signalées.

Parmi les instruments de percussion en bois, les plus intéressants, outre les cliquettes, dont on peut voir un curieux modèle dans la bible de Charles le Chauve, et qui ont servi à la musique populaire pendant tout le moyen âge, il faut citer les eschelettes qui devinrent le fameux violon de bois, si fréquent dans les danses des morts du XIVe et XVe. Un musicien frappait avec un marteau sur des planchettes de bois accordées. Dans certaines représentations, ces instruments, par leur forme, peuvent facilement être confondus avec le psalterion. Ils existent encore aujourd'hui sous le nom de xylophones ou violons de bois.

Nous avons peu de renseignements sur l'exécution instrumentale au moyen âge ; cependant Gérard de Cambrie dans sa description de l'Irlande s'est étendu avec force détails sur les talents des Irlandais ; ce passage fort intéressant et peu connu doit être cité en entier :

« Dans l'emploi des instruments de musique, les Irlan-

1. Voy. page 222, 1861 (Article de M. Daudin.).

dais sont d'une remarquable habileté. Ils ont poussé la science de cet art plus loin que tous les peuples que nous connaissons, car chez eux la musique n'est point lente et triste comme dans tous les instruments bretons auxquels nous sommes accoutumés, mais bien rapide, précipitée, douce cependant et d'une agréable sonorité.

« Avec cette grande rapidité dans le mouvement des doigts, il est étonnant que la proportion musicale soit si également observée. Grâce à un art parfait, au milieu des modulations les plus enchevêtrées (crispati moduli), des accords les plus complexes (organa intricata), la mélodie est rendue avec pureté, tant est habile le mélange des consonances et des dissonances.

« Qu'ils fassent sonner les cordes à la quarte ou à la quinte, toujours, ils commencent en bémol et ils reviennent dans le même ton de façon à produire une sonorité des plus douces.

« Ils savent si bien commencer et abandonner une modulation, faire entendre en jouant le gazouillement des petites cordes aigües sur le bourdonnement des cordes graves, qu'il semble que cet art excessif fasse oublier l'art lui-même, comme : « Si lateat prosit, ferat ars deprensa pudorem. »

« Il arrive même que ces merveilles qui procurent à l'âme d'ineffables délices pour ceux qui ont l'habitude d'étudier de près les secrets de l'art, fatiguent plus qu'elles n'amusent les oreilles des auditeurs, qui, prêtant moins d'attention, regardent sans voir, écoutent sans comprendre : pour eux, ce son qui d'abord paraît confus et désordonné, finit par être pénible et ennuyeux.

« Il faut remarquer que l'Écosse et le pays de Galles, celle-ci à cause du voisinage, celui-ci à cause de l'affinité des deux peuples, ont essayé d'imiter les Irlandais dans leur exécution instrumentale. Les Irlandais ne font usage que de deux instruments ; la harpe et le tympanon ; les Écossais en connaissent trois ; la harpe, le tympanon et le chorus (1) ; au pays de Galles on emploie la harpe, les flûtes et le chorus.

Ils se servent de cordes d'airain et non de boyau (2). »

Ces procédés de chant ou d'exécution instrumentale trouvaient leur emploi, tant dans la musique profane que dans la musique religieuse, aussi bien dans les concerts que dans les représentations dramatiques.

C'est le théâtre, en récit ou en action, qui a toujours le plus facilement charmé nos pères, comme il nous charme encore aujourd'hui ; aussi les poètes et artistes ne négligeaient-ils rien pour enrichir leurs récits, chansons de gestes et autres, et la musique ne manquait pas de leur venir en aide. Nous avons, dans le chapitre précédent, indiqué sommairement le caractère des courtes mélodies dont étaient accompagnés les récits chantés ou pour mieux dire psalmodiés. La musique prenait place ainsi dans les longs récits, soit qu'une psalmodie monotone et répétée à chaque vers, soutint le chant du récitant, soit que, pour varier ses effets, celui-ci eût l'idée d'intercaler quelque chanson populaire ou de sa composition, soit aussi qu'il se contentât de citer des timbres connus, comme dans le roman de *Guillaume de Dole ;* dans ce cas, les divers

1. Chorus est pris ici dans le sens de cornemuse.
2. GIRALDUS CAMBRIENSIS, *Topographia Hibernæ*, l. v, p. 153.

genres de musique et de poésie musicale étaient mis à contribution. Que ce sujet fut héroïque ou bouffon, que le trouvère chantât la gloire ou l'amour, le procédé était à peu près le même. Je n'en veux pour exemple que le joli roman, moitié vers, moitié prose, d'*Aucassin et Nicolette*. Les manuscrits des chansons de gestes, des romans et des fabliaux ne sont pas en général très explicites sur ce chapitre, mais, outre que mille indications dans les textes nous permettent d'affirmer que ces récits héroïques ou autres étaient chantés, ou pour mieux dire psalmodiés sur une mélodie qu'accompagnait un instrument (1), on peut procéder par induction, grâce au petit manuscrit d'*Aucassin*. Lorsque le vers vient remplacer la prose, deux de ces vers, au commencement du couplet, sont accompagnés de musique, il en est de même du dernier. Cette mélodie subit bien peu de changement du commencement à la fin de la composition, c'est tout au plus si une brève se substitue à une longue, suivant les besoins du vers ; or, au couplet final, nous

1. Dans le roman de la *Violette*, Gérard de Nevers, déguisé en jongleur, chante sur un accompagnement de viole la chanson de Guillaume au court nez.

Lors comencha, si com moi samble
Con chil qui molt estoit senés,
.I. ver de Guillaume au court nez
A clere vois et a douch sons. (Ed. Fr. Michel, p. 72).

Dans une miniature du XIIIe siècle, en tête du geste de Beuve de Anstone, Josiane, déguisée en jongleresse,

Trait sa viele, durement s'esjoï
Si haut canta que trestous l'ont oï.

Dans le geste de Garin de Montglane le ménestrel dit :

Ai pris ma vièle pour faire mon mestier.

On pourrait multiplier à l'infini les citations, finissons en rappelant que Nicolette apprend à vieller pour aller chanter sous les fenêtres d'Aucassin.

trouvons la musique de trois vers, et le troisième reproduit la mélodie du premier. M. Gaston Paris (1) s'est appuyé, et avec raison, sur cette preuve pour supposer que la mélodie alternait ainsi de deux vers en deux vers, jusqu'au dernier dont la musique était pour ainsi dire une cadence finale. Il part de là pour penser qu'il en était de même dans les récits de plus longue haleine. Ici, les musiciens sont absolument d'accord avec le savant écrivain ; la logique musicale prouve que si ces longs poèmes étaient chantés, ils ne pouvaient l'être que de la sorte, excepté dans les cas spéciaux où le trouvère variait son récit, en intercalant une mélodie connue ou un chant de son invention. Le chanteur alors pouvait employer toutes les formes de la musique ou de la poésie. Pour psalmodier ainsi, le musicien ne faisait pas grande dépense d'imagination, et bien que l'auteur d'*Aucassin et Nicolette* ait lui-même qualifié son chant de doux et son récit de beau,

Dox est li cans, biax es li dis,

il faut avouer que la musique joue dans ces compositions un rôle passablement effacé.

Toute autre était son importance, lorsqu'il s'agissait d'ajouter à la pompe d'une représentation dramatique, sacrée ou profane. Depuis la mélodie traditionnelle du rituel, jusqu'à la chanson encore inédite du jour, depuis

1. Voy. *La Préface d'Aucassin et Nicolette*, publ. et trad. par BIDA ; gr. in-8°, 1878. Une autre édition a été publiée par A. DELVAU. C'est un travail médiocre, comme tous ceux de cet ignorant prétentieux dont on a voulu faire un érudit. Seul cependant de tous les éditeurs et traducteurs d'*Aucassin et Nicolette*, il a joint en fac-simile la musique au texte.

la prose et la séquence jusqu'au motet et au conduit, tout était mis à contribution et cela, à grand renfort d'instruments de toutes sortes, célestes et infernaux. Quelques-uns de ces miracles comme celui des *Trois Maries* étaient entièrement liturgiques; nous ne reviendrons pas sur ce sujet, déjà trop bien traité par De Coussemaker, Danjou, Luzarches, Félix Clément, etc. Nous n'avons pas à faire ici l'histoire des mystères, cependant nous pensons que ces scènes tirées des textes saints et des légendes sacrées n'ont point toujours été regardées d'assez près, au point de vue musical, et on s'est trop hâté surtout de reconnaître le plain-chant dans la musique qui les accompagnait. Certes, lorsque ces représentations n'étaient, pour ainsi dire, qu'une suite et un commentaire de l'office divin, comme la *Résurrection de Lazare* et *les Trois Maries* par exemple, c'était le plain-chant du rituel, ou même quelques proses ou quelques antiennes nouvellement composées pour la circonstance, qui formaient le fond musical, mais, à mesure que l'on s'éloignait du texte sacré, la musique profane, ou pour mieux dire, populaire, parvenait toujours à se glisser. Je n'en veux pour exemple que le refrain des *Vierges sages et des vierges folles*, moitié latin, moitié roman ; on sent là comme un écho de refrain populaire. En effet, dans les pièces les plus importantes d'une époque postérieure, dans ces véritables opéras de l'église, les compositeurs devaient nécessairement subir l'influence de l'art nouveau, et ils ne pouvaient continuer à s'inspirer uniquement de l'antiphonaire et du graduel pour ces œuvres de longue haleine.

Dans ces drames, lorsque le plain-chant domine, il

prend une forme particulière. Il sert pour ainsi dire de récitation, et un thème répété à chaque strophe ou à chaque personnage suffit largement à toute la composition comme dans le *Fils de Gedron* ou les *Filles dotées*. D'autres fois, cependant, comme dans le *Massacre des Innocents*, le plain-chant, tout en restant pur, atteint une haute et belle expression ; rien n'est ému et simple à la fois comme la plainte des innocents ou les désolations de Rachel, pleurant sur ses enfants ; le *Sinite parvulos*, en plain-chant sévère, est d'une magnifique inspiration. Du reste, on sait combien de fois le texte consacré intervient dans les drames de ce genre. Souvent, les anges (*Drame d'Hérode*) chantent bien haut le *Venite adoremus*. Bien des exemples pourraient encore être cités ; suivant l'heure à laquelle se jouait le mystère, on indiquait le texte propre à être chanté. C'est ainsi que dans la *Résurrection de Lazare* d'Hilaire, on lit : « Si on est à matines, Lazare entonne *Te deum ;* si c'est à vêpres, *Magnificat* ». Du reste, public et acteurs, avant le commencement du spectacle, ne manquaient pas d'appeler sur leur pieuse récréation la bénédiction de Dieu, puis, lorsque toutes ces merveilles étaient terminées, lorsque chacun rentrait chez soi, on entonnait triomphalement le *Te Deum* ou l'*Allelluia*. Etait-ce un soupir de soulagement ? Etait-ce une action de grâce ? C'est ce que les plus érudits ne pourront jamais bien approfondir.

Il est d'autres drames qui ont aussi été classés parmi les drames liturgiques, mais si leur texte est latin, si leur sujet est emprunté à l'histoire sacrée, si même on y rencontre, en plus d'un endroit, des traces de musique liturgique, on

peut affirmer que l'art nouveau y tenait la plus grande place. Je compte au premier rang, malgré l'opinion de De Coussemaker, le célèbre *Daniel ludus* d'Hilaire. Là, nous trouvons en effet des proses, des antiennes, des répons, tout l'arsenal de la musique religieuse, mais le chant mesuré et la notation proportionnelle tiennent le premier rang dans la composition. Ajoutez à cela la présence des conduits, chœurs ou marches, l'intervention des instruments avec le roi David, et voilà plus qu'il nous en faudrait pour démontrer que dans une œuvre musicale de cette importance et de cette variété, toutes les richesses de l'art avaient été appelés au secours de la poésie. Dans le drame sacro-comique du *Juif volé* ou *Jeu de Saint-Nicolas*, nous retrouvons encore les symétries de rythmes, les hardiesses d'intervalles mélodiques, les pliques, les ligatures qui appartiennent presqu'exclusivement à la musique libre. Lisez la plainte du juif, lorsqu'il ne retrouve plus son trésor ; la gamme par laquelle débute cette page a une intention expressive et même comique d'une allure toute moderne. Le morceau entier est orné et symétriquement chargé de traits ligaturés ; il en est de même du discours que saint Nicolas adresse aux voleurs. Il y a là comme un souffle de musique mondaine et profane, qui s'éloigne singulièrement des lourdes formules du plain chant. Si nous avançons vers une époque plus rapprochée de nous, voici les rondeaux et les morceaux à plusieurs voix qui vont franchement faire leur apparition. Au XIVe siècle, dans le miracle de l'*Archidiacre*, les anges terminent la représentation en chantant un rondeau, en l'honneur de la Vierge. Dans la *Femme sauvée du feu*, dont le manuscrit est du XIVe siècle,

on entend quatre rondeaux, dont l'un est chanté par Gabriel, l'autre par Michel, mais les deux divins chanteurs tiennent particulièrement à la mesure et à la justesse. En effet Gabriel s'écrie : « Chantons mélodieusement et d'accord » et Michel, de son côté, dit à son compagnon : « Or sus, Gabriel, disons sans descors. » Voici encore dans la *Fille du roi de Hongrie* deux anges qui chantent deux rondeaux. Les divers mystères de Notre-Dame abondent en morceaux de ce genre. Là c'est encore Michel qu'on exhorte à chanter :

Michiel, chantons par amour fine
Ce rondel cy par leesce.

Ici le premier ange interpelle Gabriel, et ils chantent en l'honneur de la vierge

Dame, nous ferons sanz delay
Vo vouloir, Gabriel et moy.
— Gabriel, soions, je vous proy,
De chanter d'accort en l'adresce.

Dans un miracle d'*Amis et d'Amile*, dans celui de *Saint Valentin*, etc, nous retrouvons encore des rondeaux. Les auteurs aimaient à varier ingénieusement leurs effets par la musique profane, si bien qu'ils finirent par introduire ouvertement les ménestrels dans leurs mystères.

Sà, menesterez ! estes vous prest ?
Faites mestier. (1)

Voilà l'orchestre bien et dûment établi dans les miracles de Notre-Dame ; en effet si nous n'avons pas là les nom-

2. *Théâtre français au moyen âge*, par Fr. MICHEL et MONMERQUÉ, p. 396, 501.

breuses et minutieuses indications de mise en scène et d'orchestre qui distinguent les Passions du XVe et du XVIe siècle, tout nous indique que dès les XIIe et XIIIe siècles, les instruments tenaient grande place dans les représentations sacrées. C'étaient les pauses qui paraissaient particulièrement destinées à faire briller le talent des ménétriers instrumentistes et le conduit que nous trouvons si souvent sans paroles dans les manuscrits et particulièrement dans celui de Montpellier, paraît avoir été le morceau instrumental par excellence. Dans le *Daniel ludus*, les instruments font partie de la mise en scène. En effet pourrait-on supposer que des figurants entrassent, les instruments à la main, sans que l'on exécutât une pompeuse marche avec luths et autres engins sonores : « statim apparebit rex Darius cum principibus suis; venientque ante eum citharistæ et principes sui psallentes. » Il n'est pas besoin de dire que *citharistæ* représente ici, non des joueurs de cithares, mais des harpistes luthistes, guitaristes et autres ménestrels d'instruments à cordes. L'orgue était l'instrument le plus important de l'orchestre des mystères. Placé derrière le porche même de l'église, tout près de l'endroit où se représentait le drame sacré, il se trouvait naturellement à la portée des organisateurs de la fête. De plus son caractère religieux faisait de lui l'accessoire indispensable du Paradis. Il servait à accompagner le chœur des anges, à manifester la colère ou la mansuétude de Dieu. Lorsque les échafauds qui composaient le théâtre furent éloignés du porche de l'église, on se servit alors des orgues portatives dont nous avons parlé plus haut.

L'orgue n'était pas seul à former l'orchestre des mys-

tères ; c'était au son des tambours, des cymbales et autres engins horrifiquement sonores, que les diables accomplissaient toutes leurs diableries. De plus le mot *organa*, dans les notes marginales, signifiait aussi souvent des instruments divers que l'orgue lui-même. Pendant les nombreuses pauses de musique employées pour couper des scènes, on exécutait souvent quelque beau conduit instrumental.

On sait que le théâtre, au XIIIe siècle, ne se tenait pas toujours dans ces hautes sphères de la religion et du mysticisme et que la musique faisait aussi l'ornement de jeux moins pompeux. La Pastorale de *Robin et Marion* est la plus célèbre des pièces de ce genre. Analyser l'œuvre d'Adam de la Halle est devenu aujourd'hui de l'érudition trop facile. Le poète musicien d'Arras est même aujourd'hui passé à l'état de type littéraire, auquel on attribuerait volontiers toutes les œuvres sacrées et profanes de son époque. M. De Coussemaker lui a consacré un véritable monument, le *Jeu de Robin* a été publié de mille façons. Dans le *Théâtre français au moyen âge* de Monmerqui et Francisque Michel, on trouve même un assez intéressant tableau des poésies qui racontent les aventures des deux amants. A ce sujet cependant nous avons une observation à faire. Sans diminuer en rien la gloire encore toute fraîche d'Adam de la Halle, on peut supposer après avoir lu ces diverses pièces, que le poète enrichit sa petite fable de chansons populaires et de timbres connus (1). Une ballade de Perrin d'Angecourt antérieure,

1. Voy. aussi, *Motets*, t. II, l'Index des noms, aux mots *Robin* et *Marion*.

par conséquent au jeu de Robin, contient entr'autres refrains ces vers célèbres :

Robin m'aime, Robin m'a
Robin m'a demandée, si m'avra.

Le refrain est donc identique, et il était possible que la musique qui accompagnait ces vers fut aussi la même que celle choisie par Adam. Adam prenant son bien où il le trouvait et cherchant surtout des mélodies connues, capables de flatter l'oreille des auditeurs, n'a dû guère hésiter à s'emparer du refrain de Perrin d'Angecourt. Dans cette ballade, ce refrain même paraissait appartenir déjà au domaine public, et chacun pouvait s'en servir à sa guise, si bien qu'il se retrouve encore dans un des motets de notre manuscrit de Montpellier. La musique pourrait ainsi fournir un argument nouveau à ceux qui pensent que *Li Gieus de Robin et Marion* est comme une sorte de centon de couplets populaires.

Avec les refrains et les chansons, nous revenons nécessairement à la musique privée. Déjà, Jean de Garlande nous avait donné un tableau assez complet de la musique aux XIIe et XIIIe siècles dans son dictionnaire, au paragraphe LXXX : « Dans les maisons riches, j'ai vu des joueurs de lyre et de flûte, j'ai vu des vièleurs avec leurs vièles, d'autres musiciens avec un sistre, une gigue, un psalterion, une chifonie, une citole, un tambour et des cimbales, j'ai vu aussi des courtisanes et des danseuses qui jouaient avec des serpents... », puis il ajoute, en manière de commentaire : « Dans ces lieux se font entendre les instruments des jongleurs qui sont aussi des joueurs de

lyre. Les vielleurs *(vidulatores)* sont ainsi nommés de leur instrument (*vidula*, gallice *vièle*). La gigue est un instrument de musique qui passe pour imiter les sons de l'orgue. Le chorus dans cette place est un instrument musical et enfin le tympanum (en français tabour) est ainsi appelé par onomatopée, du mot latin *tympanifes*, qui est une espèce d'hydropisie dans laquelle le ventre sonne comme un tambour (1). » Un peu plus tard, nous retrouvons encore nombreuse assemblée de musique et cette fois en Flandres : « On n'entendit que le bruit des tambours et des trompettes, que les chants et les accords des harpes et des flûtes, des fifres et des violes ; les joueurs d'instruments reçurent pour cela beaucoup de beaux habits (2). » C'était, en effet, dans les repas, et dans les noces que la musique était le plus souvent employée et l'habitude s'en conserva jusqu'au XVIIIe siècle. Les invités eux-mêmes prenaient part à l'exécution.

Quant mangié orent a plenté
Et li doblier furent osté,
Cil lecheor dont mout i ot
Mostra chascun ce que il sot :
Li uns atempre sa viele,
Cil flaüste, cil chalemele,
Et cil autre rechante et note
Ou a la harpe o a la rote (3).

1. GERAUD, *Paris sous Philippe le Bel*, p. 611 et 612.
2. Voy. *Les Sagas du Nord*, par LOUIS DE BÆCKER (*Mémoires de la Société des beaux-arts de la Flandre maritime de France*. 1857, p. 142. Cet intéressant mémoire est suivi p. 259 d'un traité de musique en langue vulgaire anonyme, cité par DE COUSSEMAKER.
3. *Roman du Chevalier à l'épée* (*Cycle d'Arthus*).

Il était même d'une bonne éducation de savoir quelque morceau et de ne pas se faire trop prier pour se faire entendre :

Fiz, se tu sez contes conter
Ou chansons de geste chanter,
Ne te laisse pas trop proier.

Tels sont les préceptes des *Enseignemens Trebor*.

Les dames elles-mêmes devaient gracieusement se rendre aux prières de leurs invités.

Plus la fête était somptueuse, plus les ménétriers étaient nombreux. Voyez plutôt le joli lai de Colin Muset :

Grans fu la feste, mès pleniers i ot tant,
Mout a anui les iroie contant.
Bondissent timbres, et font feste mout grant
Harpes et gigues et jugleors chantant.
En lor viele vont les lais vielant
Qui en Bertagne firent ja li amant ;
Del Chievrefoil vont le sonet disant,
Que Tristan fist, que Iseut ama tant.

On trouve dans ce passage les noms des instruments et les titres des morceaux les plus à la mode au XIIIe siècle. On sait que de nos jours un musicien de génie, Richard Wagner, a ressuscité le touchant lai breton de *Tristan et Yseult*.

Les plus célèbres réunions artistiques furent incontestablement les puys ou concours. On a beaucoup parlé de ceux des XVe et XVIe siècles, cependant, au XIIIe, ils avaient déjà une très réelle importance. On en cite dans le Midi, au Puy, en Auvergne, mais c'est dans le nord surtout, en Artois, en Picardie, en Champagne, en Nor-

mandie, à Arras, à Rouen, à Valenciennes, à Provins, que les puys brillèrent de tout leur éclat. C'étaient des chansons, des jeux partis etc, qui étaient présentés à ces concours, et ces pièces étaient certainement chantées, malheureusement nous ne savons au juste s'il était tenu compte de la musique, et si les instrumentistes étaient admis à ces luttes. Tout nous porte à le croire, mais nous n'oserions l'affirmer. Quelques documents cependant paraissent nous donner raison. Souvent, dans les manuscrits, les poètes couronnés, comme Adenet le Roi, comme Pierquin de la Coupelle sont représentés couronne en tête et vielle en main. Quelques vers du *Ju Adan*, nous permettent de penser que la musique instrumentale elle-même, avait part à ces concours.

Tout ce passage est à citer, malgré sa crudité plus que gauloise :

LI PERES.

Ha! biaus dous fiex, seés vous jus ;
Si vous metés à genoillons,
Se che non, Robers Soumillons,
Qui est nouviaus princhés du pui,
Vous ferra.

LI DERVÉS.

Bien kie de lui :
Je sui miex princhés qu'ie ne soit.
A sen pui canchon faire doit
Par droit maistre Wautiers as Paus,
Et uns autres leurs paringaus,
Qui a non Thoumas de Clari :
L'autr'ier vanter les en oï.
Maistre Wautiers ja s'entremet

De chanter par mi le cornet,
Et dist qu'il sera courounés. (1)

Est-ce une facétie inventée par Adam de la Halle? Existait-il réellement au concours d'Arras des soli de cornets, comme dans nos fêtes orphéoniques? Je n'ose rien affirmer, mais la chose est possible et même probable. Le puy d'Évreux, bien que fondé plus tard au xve siècle, nous donne aussi une forte présomption. Non-seulement on y concourait pour l'exécution instrumentale et pour des morceaux de musique, mais sur les bagues qui étaient l'insigne du prix, on représentait des instruments. Il y avait concours pour l'orgue, la harpe, la lyre, le cornet et la flûte. Les organisateurs des puy d'Évreux n'avaient-ils pas suivi en cela des traditions déjà anciennes (2).

Parmi les poètes couronnés dans les concours il en est, du reste, beaucoup qui peuvent passer pour avoir été compositeurs, ou pour le moins chanteurs. Suivant M. P. Meyer, Giraut de Calenson, fut couronné au concours du Puy, pour ses chansons. (3) Nous avons vu Pierquin de la Coupelle, jouer de la viole dans le beau manuscrit des trouvères (Bibl. nat. fr. 844), et nous savons qu'il fut couronné non seulement à Arras, mais aussi à Amiens, à Lille et à Valenciennes. C'est le puy d'Arras qui paraît avoir été le plus ancien, car Vilain, qui y envoyait ses saluts d'amour, en signalait le renouvellement dans la

1. Adam de la Halle, éd. De Coussemaker, 312.
2. Puy d'Evreux.
3. Meyer (Paul). *Chanson de la croisade contre les Albigeois*, t. II, p. 398 (note).

première partie du XIIIe siècle (1). Andrieux Contredit avait lui aussi concouru au puy d'Arras, enfin Thomas Herier nous donne la formule de l'envoi au prince du puy. Nous ne pourrions pousser plus loin les citations sans courir le risque d'empiéter sur les droits de l'histoire littéraire, mais les puys eurent aux XVe et XVIe trop d'influence sur la musique pour que le musicien passe à côté d'eux sans en faire mention.

A une époque, où la pastorale conventionnelle ou réelle tenait si grande place, on devait donner aux danses et à leurs refrains une importance considérable. Comme c'est aux airs à danser que notre musique moderne doit en partie la vivacité de ses rythmes, il faut, par conséquent, supposer que la danse au XIIIe siècle prendra aussi grande part au développement de la musique mesurée. Dans les chansons qui nous sont restées, dans les citations des auteurs, nous la voyons établie en reine ; tout un genre de poésie et de musique est destiné à la danse, sous le nom de *vaduries*, mot qui lui-même est un refrain. Le manuscrit de Montpellier abonde en refrains de toutes sortes que nous avons cités dans le chapitre précédent, et les auteurs y parlent non seulement de couplets spécialement réservés aux danses, mais aussi de plusieurs des figures encore traditionnelles dans nos provinces de France. (2)

Dans la *Panthère*, attribuée à Richard de Fournival, nous trouvons tout un tableau de danses bien et dûment

1. Voy. DINAUX, *Trouvères artésiens*, p. 465.

2. Dans le premier volume des *Motets*, M. G. Raynaud a soigneusement relevé et annoté les refrains contenus dans le ms. de Montpellier. De nombreux couplets de danse se retrouvent aussi dans le deuxième volume des *Motets*, entre autres p. 130 et suiv.

organisées ; le fameux branle du Poitou y fait déjà fort bonne figure et l'orchestre de danse sonne de toutes ses voix.

Car j'oï si grant melodie
C'onques tele ne fut oïe
En citoles et en vieles ;
Oï faire notes nouveles,
Danses et sons poitevinois
Oï en cors sarrasinois ;
Timbres y avoit et arainnes
Psalterion, muses, douçainnes,
Chevretes, buisines, tabors,
Dont mout me plaisot li labors ;
Instrumens de toute maniere
I avoit, et a vois plenière
Chantoient cil qui les menoient.

On sait que les danses, jusqu'au XVIIIe siècle, se divisèrent en *hautes* et *basses ;* au XIIIe il semble qu'on ait aussi fait cette distinction, non-seulement dans les danses, mais aussi dans les instruments qui devaient les sonner, aussi on peut supposer que le cornemuseur qui menait les rondes-danses ne cornait pas les hautes danseries. « Aucuns de la ville de Saint-Mard vouldrent que le menestrel qui cornait d'une chevrette cornast la haute danse. » Fallait-il compter parmi les basses danses, la danse sous l'ormel, qui fut de tout temps si populaire, je ne sais, mais, dans tous les cas, Hue de Braie-Selves nous en parle savamment dans son roman de *Guillaume de Dole*. L'empereur Conrad demande au trouvère s'il sait quelque bonne danse ; aussitôt celui-ci de se mettre en frais.

De Braie Selve vers Oignon
I vint Hues à cele cort.

L'empereres le tint molt cort
Que li apreïst une dance
Que firent puceles de France
A l'ormel devant Tremilli,
Où l'en a maint bon plet basti....
Celle d'Oisseri
Ne met en obli
Que n'aille au cembel.
Tant a bien en li
Que molt embeli
Le gieu soz l'ormel (1).

Dans les dernières scènes de Robin et Marion, nous trouvons de curieuses indications de danses. Les deux amoureux se réjouissent avec leurs amis d'être enfin délivrés du chevalier, et Pierrette veut danser la *Tresche* :

Par amours faisons
Le tresque, et Robins le menra,
S'il veut, et Huars musera ;
Et chil doi autre corneront.

MARIONS.

Or ostons tost ches choses dont :
Par amour, Robin, or le maine.

ROBINS.

He, Dieus ! que tu me fais de paine !

MARIONS.

Or fai, dous amis, je t'acole.

ROBINS.

Et tu verras passer d'escole,
Pour chou que tu m'as acolé ;
Mais nous arons anchois balé
Entre nous deux qui bien balons.

1. Voy. t. II des *Motets*, p. 134.

MARIONS.

Soit, puisqu'il te plaist ; or alons,
Et si tien le main au costé.
Dieu ! Robin, con c'est bien balé !

ROBINS.

Est che bien balé, Marotele ?

MARIONS.

Certes, tous li cuers me sautele,
Que je te vois si bien baler.

ROBINS.

Or voeil jou le treske mener.

MARIONS.

Voire, pour Dieu, mes amis dous.

ROBINS.

Or sus, biau segnieur, levés vous ;
Si vous tenés ; g'irai devant.
Marote, preste moi ton gant ;
S'irai de plus grant volenté.

PERONNELE.

Dieu ! Robin que ch'est bien alé !
Tu dois de tous avoir le los.

ROBINS.

Venés après moi ; venés le sentele,
Le sentele, le sentele, lés le bos (1).

Le tableau n'est-il pas complet ! Robin part fièrement le poing sur la hanche dessinant son cavalier seul, à la grande admiration de ses compagnons, puis, prenant galamment la main gantée de Marion, le voilà menant la farandole à travers les sentiers pleins d'ombre, et Huart

1. ADAM DE LA HALLE. *Œuvres*, éd. De Coussemaker, p. 410.

le cornemuseur de souffler à pleins poumons, et Gautier, et Baudon, de faire sonner leurs cornets. La pastorale finit sur les dernières mesures de la farandole qui se déroule gaiement au fond du bois. La scène est toute dessinée pour un musicien.

C'est la tresque qu'ils dansent, mais s'il est souvent parlé de cette danse dans les auteurs et dans le roman de *la Rose*, si le mot a donné naissance à un verbe qui signifie danser, la chose est moins bien définie (1). Nous supposons cependant d'après le joli tableau d'Adam de la Halle, que c'était une sorte de chaîne ou, comme nous l'avons dit, de farandole.

Le refrain

Venés le sentele,
Le sentele, le sentele, lés le bos,

n'est pas le seul qui soit aussi caractéristique; écoutez encore Marion chanter :

Traire delureau lurette.

Les vaduries elles-mêmes, genre de musique qui est la dénomination de quelques airs de danse, ne tirent-elles pas leur nom de leur refrain

Diex voloit d'Arras les motets aprendre
Et per li doureles valon
Vadu vadourenne (2).

Plus loin Guillaume le Vinier nous décrit les danses de

1. Voy. RAYNOUARD, *Lexique*, au mot *Tresca*.
2. Voyez deux *vaduries* de Moniot de Paris publiées par Gaston Raynaud dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, t. IX, p. 135-139.

son pays d'Avesnes et la vadurie marche encore son train au son de la musette et du fifre.

Maint musart jua.
Cil de Feuchiere et d'Aties
Ont prises espringneries
Et mout grans renvoiseries
De sons, de notes, d'estives
Contre ceux de là.
Mès vos orrez ja
Que Guiot vint qui tureluruta
Valuru, valuru, valuraine
Valuru va.

Puis voici d'autres refrains encore, comme celui de la chanson de Jean de Renti

Plus bel ami de vous ai,
Bernecon, qui va chantant
Aus danses le virelay :
« Sus, sus, au virelay
Sus, sus, au virelay (1). »

Faut-il aussi compter les refrains de marche que nos paysans chantent encore sur les routes, n'en citons qu'un que nous avons nous-mêmes entendu maintes fois dans la chanson populaire du duc du Maine ?

Hé ! trequedondaine
Trequedondaine,
Des lors j'accointai amors,
Je ai servie nuit et jor
Auquel n'en ai fors que dolors et peine ;
Hé trequedondaine.

1. Voy. les *Motets*, t. I, p. 10.

Le lecteur trouvera dans le premier volume du *Recueil de motets*, assez de refrains de ce genre pour se faire une idée de la place que tenait la danse dans la musique et dans la poésie du XIIIe siècle.

Mais il n'y a pas bien loin de la chorée à la pyrrhique, c'est-à-dire de la danse à la musique militaire, franchissons hardiment ce pas. Dès les premiers siècles du moyen âge, nous rencontrons des orchestres militaires, mais au treizième, non-seulement de nombreuses bandes excitent le soldat et soutiennent sa marche, mais les sonneries règlementaires sont organisées et les trompettes aigues et graves, les cors de toutes sortes, sonnent les appels différents. La langue musicale militaire est formée. « Il y a la legion trompeurs, corneurs et buisineurs, dit un manuscrit de Berne décrit par M. Jubinal. Trompeur trompent quant li chivalier doivent aller en la bataille et quand ils s'en doivent retourner aussi. Quand li corneur cornent, cil qui portent les enseignes lor obeïssent et s'emeuvent, mais non pas li chivalier. Toute les fois que li chivalier doivent issir pour faire aucune besogne, li trompeur trompent ; et quant les banieres se doivent mouvoir li corneur cornent. Encore i avoit ça en arriere, une autre maniere d'instrumenz que l'on appelait clasiques ; et je cuit l'en les appelle arandroit buisines » (1).

Voilà donc les instruments bien classés, suivant les appels réglementaires, comme aujourd'hui encore le clairon

1. JUBINAL. Rapport au Ministre. 1838. Voy. *Dict. des Manuscrits* collection Migne, 2°. Ce passage est intéressant à cause de sa date, mais il n'est, au résumé, qu'une traduction des *Institutions* de Végèce l. II, chap. XXII.

du fantassin, la trompette du cavalier, la sonnerie du drapeau ou de la charge, le ban du général. Puis voici les grailes ou clairons qui lancent leurs notes aigües

Lo mati son por l'ost
Graille sonnat (G. de Roussillon.)

Au moment d'attaquer les infidèles,

Charles Martiaus fait ses gresles sonner.
(Garin le Loherain.)

Plus loin voici que l'on corne la retraite ; ce ne sont plus les clairons à la voix perçante qui sont en scène, mais les cors :

Par amor de lui corna la recrudeza,

est-il dit dans un sirventes de G. de la Tour.

Li roi fit corner la retrete,

lisons-nous dans le *Roman du Renart*.

Les sentinelles se servaient aussi de cors; mais quelques-unes avertissaient du danger au moyen du fifre.

Dans les marches et dans les tournois, les instruments guerriers faisaient grand tapage, et le cuivre sonnait ses plus bruyantes fanfares. Dans la *Chanson d'Antioche*, le comte Étienne voit venir les Sarrasins aussitôt :

Li quens s'est aresté, si s'appuie à l'arçon,
Et ot des sarrasins et le bruit et le son,
Ces buisines d'arain, ces tinbres de laiton.

N'appelons-nous pas encore musique turque la batterie des cymbales, grosses caisses et chapeau chinois qui fait l'orrement de nos bandes militaires (1).

Joinville, si peu prolixe en détails musicaux, nous montre l'armée marchant au son des nacaires, des tabours et des cors sarrazinois. Le Ménestrel de Reims dans sa *Chronique* en parlant des préparatifs du roi de France, confirme ce que nous avons dit sur les araines : « Li rois se leva et fist issir toute sa gent de Tournai, touz armeiz et ses bannières desploïes et ses arainnnes sonnanz » (2).

Enfin arrêtons-nous un instant devant le tableau très pittoresque du combat de Jean dans le récit de Thomas de Bailleul qui se termine de si pacifique façon. Les dames assistent à la bataille ou pour mieux dire à la parade, et la musique militaire fait rage :

Et les dames estoient hault el palais marbrin,
Assises as fenestres, d'ennuy le chief enclin ;
Les deux os regardaient, où cil ot grant tintin
De tabours et de trompes et de cor yvorin.

Jusqu'ici nous avons parlé de la musique, mais peu ou point des musiciens ; en effet, dès les premières lignes nous sommes arrêtés par plusieurs questions. Les trouvères et troubadours étaient-ils musiciens ? composaient-ils à la à la fois les paroles et la musique ? se contentaient-ils d'emprunter des airs connus ? Qui avait composé ces airs ? autant de petits problèmes non encore résolus. Presque toutes les poésies étaient chantées, un grand

1. Le chapeau chinois a disparu depuis longtemps de nos orchestres militaires.
2. Voy. le *Ménestrel de Reims*, éd. N. de Wailly, p. 146.

nombre de trouvères comme Adam de la Halle, Thibaud de Champagne et bien d'autres encore, il n'en faut pas douter, étaient compositeurs, mais il ne s'ensuit pas de là que tous le fussent, au contraire. Bien des attributions de ce genre ont été faites à la légère, et tel qui connaissait à peine les lignes de la portée a passé pour grand musicien. Des preuves plaident dans l'un et l'autre sens, contentons-nous donc de cet argument peu scientifique, mais, dans tous les cas, sans réplique, que parmi les trouvères et troubadours il en était beaucoup de musiciens, mais que beaucoup d'autres ne l'étaient pas.

Quoiqu'il en soit on considère généralement les trouvères comme des poètes et les jongleurs comme des simples instrumentistes et chanteurs. Pendant que le poète lisait ou chantait ses vers, le jongleur l'accompagnait sur sa vièle. Quelquefois aussi le trouvère chantait et viélait tout à la fois, les citations abondent qui nous montrent tour à tour les musiciens sous ces deux aspects. Il arrivait même que les troubadours se constituaient en troupe comme celle des frères d'Uissel, Gui, Pierre et Ebles auxquels s'adjoignait leur cousin Élias. Ils allaient par le monde, colportant serventois, chansons et tensons. L'un jouait du luth, l'autre de la vièle, le troisième chantait et Gui, véritable directeur, se chargeait de veiller sur les intérêts matériels de la société. Certains trouvères ou troubadours étaient réputés comme musiciens compositeurs et avaient mêmes des spécialités. Hugues de Lescure, par exemple, parlant de lui-même se vantait de ne craindre ni Pierre Vidal pour les mots pompeux, ni Perdigon pour les airs pesants, ni Galoubet qui ce-

pendant jouait si bien de sa vièle (malgré son surnom)

« Ni'n Gualaubet de viular coydamen » (1)

D'après Nostradamus (2), Albert de Gapençois faisait des chansons dont les vers étaient médiocres, mais les airs excellents et cependant, si beaux qu'iis fussent, il semblait ne pas aimer beaucoup à les chanter lui-même, car dans un de ses sirventes, nous le voyons se tourner vers son jongleur et le charger d'exécuter sa composition :

Peirols, violatz e chantatz cointament
De ma chanson los motz el so leugier.

Guillaume Rainols, d'un autre côté, ne faisait jamais un sirventes sans le chanter sur un air nouveau de sa composition

E si fe a toz sos sirventes sons nous.

Mais si j'en crois le troubadour Gillebert, lorsque celui-ci était enfermé à clef par sa belle jusqu'à ce que l'inspiration lui vint, il n'avait qu'à prononcer le nom de la dame pour trouver ses quatre couplets, paroles et musique.

D'autres, comme le troubadour Pierre de Corbiac, mort vers 1260, étaient des musiciens absolument accomplis. Il avait, disait celui-ci, étudié le système des gammes et des sept changements de tons, d'après la méthode de Boèce et de Guy d'Arrezzo :

Tota la solfa sai e los VII mudamens
Que don Gui et Boeci feron diversamens.

1. *Hist. litt.*, t. XVII, p. 551.
2. *Vies des plus célèbres poëtes provençaux.*

Il connaissait la règle des accords qui de deux sons n'en faisait qu'un seul :

Qu'ab doas paron una tan sonon dossamens.

Non content d'être fort sur la théorie il connaissait aussi à fond la pratique de la composition, du chant et des instruments :

Per aquest artz sai yeu tot envezadamens,
Far sons e lais e voutas e sonar estrumens.

Enfin, il n'était pas moins brillant au lutrin qu'au concert :

Entonar seculor, non es menhs uzamens...
Tot caresme, carnal, im temps et avens (1).

Mais tous ces troubadours sont provençaux ou gascons, ce qui est pire, dira-t-on, et par conséquent exagérés et hyperboliques, pour ne pas dire plus : peut-être croira-t-on mieux la chronique de France parlant en ces termes de Thibaut de Champagne et de Gacé Brulé, son ami : « Si fist entre lui et Gace Brulé les plus belles chançons et les plus delitables et melodieuses qui oncques fussent oïes en chançon ne en viele, et les fist escripre en sa sale à Provins et en celle de Troyes; et sont appellées : les chansons au roi de Navarre » (2).

Mais voici d'autres poètes, au contraire, qui, de leur

1. *Le Trésor de Pierre de Corbiac*, si intéressant pour les musiciens, a été publié par le Dr Sachs en 1859. Raynouard l'a cité aussi t. v, p. 311.
2. *Chroniques de France*, éd. P. Paris 1838, t. iv, p. 254.

propre aveu, étaient incapables d'écrire et de noter un air. Ils faisaient probablement chanter leurs œuvres poétiques sur des timbres connus par un jongleur ou un ménestrel. Nous avons vu plus haut qu'Adam de la Bassée avait composé des hymnes latines sur des refrains populaires. Le troubadour Guillaume Figuières ne faisait pas autrement. Je veux faire, dit-il, un sirventès sur cet air qui me convient :

Sirventes vuelle far
En est son que m'agensa.

Jacques de Cambray, appliquant ses poésies à des airs plus anciens, a soin de conserver jusqu'aux désinences de la chanson originale. D'après ses propres indications, le serventois « ainsi comme sor la verdure » devait être chanté sur l'air bien connu « Ou chant de la glaie meure ». Aimeric de Sarlat était même cité comme n'ayant jamais fait la musique de ses vers. Enfin d'autres auraient bien voulu, mais ne le pouvaient pas, comme Tremoletta le catalan, que le moine de Montaudon considérait comme un fort mauvais musicien et chantant fort mal. (1)

Le plus sage est donc, comme nous le disions plus haut, de ne rien admettre d'absolu sur ce point. Pendant notre siècle, n'a-t-on point vu Béranger écrire des chansons sur des timbres connus, et Nadaud composer à la fois les paroles et la musique, et cependant tous deux sont des chansonniers.

On a fort discuté aussi pour séparer les compositeurs mélodistes et les harmonistes déchanteurs. De Coussemaker,

1. *Hist. litt.*, t. XVII, p. 573. RAYNOUARD, Choix.

voulant faire un classement trop rigoureux, a fermement avancé que les déchanteurs ne faisaient qu'harmoniser des chants trouvés par d'autres. Certes beaucoup de trouvères, même musiciens, étaient incapables de broder les quatre parties d'un conduit ou d'un motet, mais, outre que l'on pourrait compter des trouvères qui étaient aussi déchanteurs, rien n'empêchait que ceux qui harmonisaient les chants fussent aussi capables de les inventer. Le manuscrit de Montpellier nous permet de le croire en effet :

Quant se depart la verdure des chans
Et d'yver neist par nature frois tans,
Cest treble fis acorder a II. chans
Que primes fis malgré les mesdisans,
Qui ont menti que je les aportai
De mon païs, ce est drois de Tornai.
Dieus ! ils ont menti, bien le sai.
Pour ce qu'il ont a usage que chant
Sache trover concordant,
Si s'en vont il, ce quit, esmerveillant ;
Petit en sai ne pour quant,
Ains m'escondis sans faintise
Qu'a tort ne soie blasmés
Ne encopés
De controvée vantise (1).

Le nom d'Adam de la Halle est la plus victorieuse réponse que l'on puisse faire à cette théorie, car ce poète-musicien semble avoir épuisé tous les genres, depuis la composition originale à voix seule ou en parties, jusqu'à l'emprunt des airs populaires. Mais au sujet des trouvères et chansonniers, on ne peut rien affirmer d'abso-

1. Voy. *Motets*, t. I, p. 115.

lu. Il y a à peine trente ans on vit un poète-musicien, Pierre Dupont, composer de remarquables mélodies, paroles et musique, mais s'agissait-il de les écrire et de les harmoniser, il était forcé de confier ce soin à de véritables compositeurs. Ces modernes déchanteurs avaient nom Reyer et Gounod, paraît-il, et la postérité aurait, je crois, mauvaise grâce à refuser à ces deux maîtres le don de l'invention mélodique originale.

Nous avons dit quels services rendaient les ménestrels et jongleurs aux trouvères et aux troubadours, musiciens ou non ; et cependant ils n'étaient le plus souvent payés que d'ingratitude. Les poètes ne manquaient jamais l'occasion d'humilier ces utiles auxiliaires et de leur reprocher jusqu'à leurs moindres succès. C'étaient surtout les ménestrels de danse qui excitaient leur colère. Il faut voir avec quelle fureur et quel mépris ils parlent des taboureors et de ceux qui ont le mauvais goût de donner de l'argent et des habits, non au noble poète qui fait les lais et les fabliaux, mais aux vils jongleurs qui ont les plus gros tabours et les plus grandes musettes (1). Il est vrai de dire qu'ils avaient souvent à se défendre du mauvais renom que jetaient sur la profession les faux ménestrels. Dans le *Dit de la Lampe*, l'ivraie est soigneusement séparée du bon grain :

Si doi amer les menestreus
Ki aiment honnour et franquise;

1. Voy. *Hist. litt.* t. XXIII, p. 107. — JUBINAL, *Jongleurs et Trouvères*, 164-169. — LEGRAND D'AUSSY, t. IV, p. 52, éd. 1781. — Voir aussi l'opinion des bardes bretons sur les ménestrels dans LA VILLEMARQUÉ, *Chants populaires*, Introd.

En ceus est courtoisie assise;
Les faus menestreus doi fuir.

Du reste, pour que toute confusion fût impossible, Giraud Riquier avait adressé à Alphonse X une requête, le priant de nommer des maîtres jongleurs musiciens, afin de laisser à leur vrai rang les faiseurs de tours et autres charlatans.

Cependant point ne devait être facile d'acquérir toutes les connaissances nécessaires à un ménestrel. Giraud de Calenson nous en a laissé une liste bien longue et bien souvent citée (1). La dispute des *Deus Troveors Ribaus* nous édifie aussi sur ce sujet. Sans aller jusqu'à peler les oignons et ouvrir les moules, comme il est raconté dans le dit *du Hiraut*, le ménestrel exerçait bien des métiers qui n'avaient guère de rapports avec la musique. Mais puisque nous ne citons pas la liste des connaissances nécessaires à un ménestrel qu'on nous permette de montrer, d'après Giraud de Cabrière, non ce qu'était un bon jongleur, mais bien un mauvais jongleur :

Mal saps viular,
E pietz chantar
Del cap tro en la fenizon.
Non sabz fenir,
Al mieu albir,
A tempradura de Breton,
Mal t'ensegnet
Cel quet mostret
Los detz a menar ni l'arson;
Non saps balar

1. *Hist. litt.* t. XVII, p. 581 et t. XXIII, p. 270.

Ni trasgitar
A guisa de juglar gascon (1).

Les femmes aussi exerçaient la profession de jongleresses et cela, au grand scandale des hommes pieux. On sait que dans la chanson de *Huon de Bordeaux*, Josiane, déguisée en jongleresse, vient chercher son mari ; Nicolette, de son côté ne fait pas autrement lorsque, la figure barbouillée de « jus d'herbes noires », elle se déguise en ménestrel nègre et joue de la vielle, pour retrouver Aucassin. En dehors de ces personnages de roman, et dans la réalité, les femmes tenaient grande place dans l'ordre de jonglerie. Plusieurs fois même, on crut sage de les expulser par ordonnances sévères et souvent réitérées. L'ordonnance de la prévôté de Paris se montra impitoyable en 1321 envers les ménestrelles et les jongleresses. Montpellier avait agi de même, et nous trouvons dans son cartulaire que les jongleresses devaient être chassées des noces sans miséricorde.

Nous ne nous arrêterons pas sur la vie des trouvères, ménestrels et jongleurs, Delarue, Dinaux, Jubinal en vingt endroits, M. Léon Gautier dans les *Épopées françaises*, Fétis, De Coussemaker, etc., nous ont complètement renseignés sur ce chapitre, parlant tour à tour, des mœurs, des vêtements, de la situation sociale et pécuniaire de toute cette classe d'artistes (2) ; nous renvoyons donc le lecteur à

1. Voir la *Science des Jongleurs*. ROQUEFORT, État, p. 297. — ROBERT. *Fabliaux inédits*, p. 26. — JUBINAL. éd. de RUTEBŒUF. t. I, p. 331. — LEGRAND D'AUSSY, t. I, p. 299. — *Hist. litt.* t. XX, p. 524.
2. FÉTIS *Hist.* t. V, p. 62-64. — VIDAL, *Les instruments à archet*, p. 334.

ces excellents ouvrages (1), mais, après avoir rappelé que la célèbre corporation des ménestrels date du 14 septembre 1321, arrêtons-nous quelques instants sur les faiseurs d'instruments, qui constituèrent leur société à la fin du siècle de saint Louis.

Les faiseurs d'instruments s'étaient primitivement adjoints à des corporations puissantes, suivant la matière qu'ils employaient, car les ouvriers de petits métiers avaient trouvé leur bénéfice à faire cause commune avec les maîtres de professions plus considérables. Ils souffrirent plus tard de ces alliances, et ils eurent bien de la peine à se délivrer des chaînes qui leur liaient les mains, le jour où leur commerce prit plus d'extension, mais ils n'en avaient pas moins trouvé dans l'origine des secours précieux, auprès des maîtrises puissantes dont ils avaient imploré l'appui. Les faiseurs de cors et trompettes s'unissaient avec les chaudronniers et forcetiers, lorsque ces instruments étaient de cuivre; aux orfèvres, lorsqu'ils étaient d'argent; les boisseliers ou faiseurs de boisseaux, construisaient les tambours, tandis que les tourneurs fabriquaient les instruments de bois. Les merciers vendaient les cordes d'instruments (2). Il n'est pas à dire pour cela que le même ouvrier faisait les trompettes de guerre et les coqs de clocher, mais les faiseurs d'instruments ayant senti qu'en se fiant à leurs seules forces, ils ne pourraient se défendre, s'empressaient de mettre la bannière de leur petite con-

1. Citons aussi quelques excellentes pages de Bernhard, intitulées *Recherches sur l'histoire de la corporation des Menétriers* (*Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. III, 1841, p. 377).

2. *Fabliau du pauvre Mercier*, Robert, *Fabliaux*, p. 6.

frérie à l'ombre de celle d'une communauté plus nombreuse et plus riche.

La première fois que nous voyons les fabricants d'instruments jouer un rôle dans l'histoire, c'est en 1292 (1). A cette époque le livre de la Taille, nous donne trois faiseurs de trompes, exerçant à Paris, avec leurs noms. Ils s'appelaient H. Lescot, Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglais. Le livre de la Taille cite encore quatre citéoleurs et un certain Henricus aus Vieles, mais rien n'indique si ces mots désignent des fabricants ou des joueurs de ces instruments. Tant est-il que ces trois industriels sentirent le besoin de former un corps, eux et leurs ouvriers. Aussi le mercredi après la mi-août de l'année 1297, adressèrent-ils une supplique à Robert Mang, garde de la prévôté de Paris, pour être adjoints aux forcetiers et aux chaudronniers et l'obtinrent (2).

Quelques années plus tard, en 1299, Rouen suivait l'exemple de Paris. Là aussi, les faiseurs de trompes et de trompettes de guerre s'étaient joints aux chaudronniers, et ce fut Leloquetier, maire de Rouen, qui fit les statuts de la corporation dans les dernières années du XIIIe siècle. Ces statuts, à cause de leur trop grande sévérité, ne tardèrent pas à tomber en désuétude, et un des successeurs de Leloquetier, Guillaume de Scherville, dut les rétablir en 1357. Ouen Lacroix a suivi l'histoire de cette intéressante corporation, nous renvoyons le lecteur à son livre (3), nous contentant de faire remarquer que le XIIIe siècle

1. GÉRAUD, *Paris sous Philippe le Bel.*
2. Voir le texte de l'ordonnance dans le *Livre des métiers* d'Etienne BOILEAU, *Documents inédits*, p. 360.
3. OUEN LACROIX, *Hist. des corporations de Rouen.*

vit naître les premières corporations des faiseurs d'instruments de musique.

Nous ne pouvons abandonner les ménestrels et jongleurs, sans dire quelques mots de la royauté ménestrandière, dont nous trouvons les traces au XIIIe siècle. Lorsqu'on voit dans les manuscrits le ménestrel Adenet le roi offrant ses œuvres à la reine de France, vièle en main et couronne en tête, il semble qu'en effet les ménestrels et joueurs de violons aient été bien et duement constitués dès le XIIIe siècle; cependant il n'en était point tout à fait ainsi. Le titre de roi était souvent pris par ceux qui avaient été couronnés princes dans les puys dont nous avons parlé plus haut, et ne s'appliquait pas encore à cette espèce de fonction administrative et fiscale autant qu'artistique, et qui était celle du roi des ménetriers. On pense que le premier roi des ménetriers fut Robert Caveron, dont on a une charte datée de 1338 : cependant Parisot dont le nom est en tête des statuts de 1321, prend le titre de *Ménestrel le roy*. Si au XIIIe siècle on rencontre un ménestrel dont le nom ou surnom soit précédé du mot *roi* ou *rex*, il faut supposer, jusqu'à preuve du contraire, que l'artiste en question est un lauréat couronné ou bien encore, un ménestrel chargé par exemple de la surintendance artistique à la cour d'un roi. C'est ainsi qu'il faut considérer *Rex Flagoletus* qui est porté sur la liste des bas officiers de la cour de Philippe le Bel, en 1288. Ce nom de Flagoletus est vraisemblablement un surnom, dans le genre de celui de Galoubet ou d'Arthus aus Vieles, que nous avons vu plus haut. Un autre, appelé Guillelmus Trompatorum, est cité sur le même état.

Nous ne passerons pas en revue, tous les troubadours, et trouvères, ménestrels et jongleurs musiciens du XIIIe siècle. Ce travail difficile a déjà été fait plusieurs fois avant nous et, du reste, le lecteur trouvera à la fin de ce volume une liste de tous les musiciens, chanteurs, instrumentistes, faiseurs d'instruments du XIIIe siècle que nous avons pu trouver, mais nous terminerons ce chapitre en revenant à notre point de départ, c'est-à-dire au manuscrit de Montpellier, et en disant quelques mots des noms propres qui y sont cités. Dans ces motets, et ces chansons on rencontre plusieurs noms de joyeux compagnons, menant grande liesse et buvant ferme ; et tout nous permet de croire que ces bons garçons étaient des jongleurs ou des ménestrels, amis du poète, car ils font plus d'un acte de ménestrandie. Un surtout, Gilon Ferrant avait composé de la musique, il est question de lui dans ces vers :

De joli cuer doit venir
De faire .I. treble plesant :
Por ce voel je maintenir
De signeur Gilon Ferrant
Ce treble pour esjoïr (1).

On possède deux motets de ce Gilon Ferrant; puis vient Sohier le Cuvelier, trouvère connu :

A Cambrai avint l'autrier
Que Sohiers li Cuveliers
Par son angin et son art
Se mella de grant barat:
A Camtipré s'en alla (2).

1. T. I, p. 96.
2. P. 44.

Ces deux musiciens ont existé réellement et De Coussemaker en parle dans son *Art harmonique*. Ensuite vient la troupe des joyeux compagnons, Jehan et Philippet, Bertaut et Estievenet (1), Copin, Bourgois, Hanicot, Charlot et Pierron (2), Terri et Simon (3), maître Jehan Lardier, Tibaut et Climent le Joli, Hannicote, Marc d'argent, Copin, Franque et Huet, maître Petit l'alosé, Pierre l'Englès (4), troupe assez malfaisante et fort gaie. Mais la plus aimable bande est celle d'Adan et Hanikel, Hancart et Gautelot ; celle-là fait mille tours, mille gentillesses, mille mômeries. Nous avons traduit à la fin de ce volume le chant à trois parties qui célèbre leurs exploits. Tout fait supposer qu'Adam, un des héros de la fête, n'est autre qu'Adam de la Halle lui-même :

Entre Adan et Hanikel,
Hancart et Gautelot
A grant esbanoi qui ot
Lor revel,
. . . . . .
Gautelos fait l'ivre
Si proprement et si bel
Qu'il samble a son musel
Qu'il doie traire a sa fin.
. . . . . .
Sont si seduisant,
Si gay, si joian
Et si riant,

1. P. 255.
2. P. 214.
3. P. 271.
4. P. 286.

Cil quatre enfant
Que nulle gent tant (1).

Enfin c'est une liesse à faire trembler tous les bons bourgeois endormis. Faire l'ivre ou le sot n'était pas un mince mérite pour un joyeux garçon. Dans le dit *du Buffet* les ménestrels réjouissent fort leur public en se livrant à ces sortes de charges :

L'uns menestrels à l'autre rueve
Son mestier fere tel qu'il sot ;
L'uns fet l'yvre, l'autre le sot
Li uns chante, li autres note (2).

Nous avons exposé de notre mieux la théorie et la pratique musicales au siècle de saint Louis ; que l'on nous permette maintenant d'aborder un sujet délicat et que nous croyons nouveau. Il s'agit de chercher la place que le moyen âge donnait à la musique dans la science, dans la philosophie, dans l'idée religieuse même, il s'agit, en un mot, de voir quelle était la critique de notre art au XIIIe siècle.

1. T. I, p. 216.
2. *Rec. des Fabliaux*, p. p. A. DE MONTAIGLON et G. RAYNAUD, t. III, p. 204.

CHAPITRE V

LA CRITIQUE. — *Le symbolisme et la philosophie de la musique au* XIIIe *siècle.*

Jamais, à aucune époque de l'histoire, la musique ne fut plus en honneur qu'au moyen-âge. Ni les Grecs, malgré leurs beaux discours, ni les Romains surtout, ne lui donnèrent une aussi belle place. Aujourd'hui nous considérons la musique comme une sorte de passe-temps, agréable quelquefois, mais aussi comme un art vague sans précision et par conséquent sans importance. Le moyen âge, au contraire, vécut, pour ainsi dire, en musique ; il associa notre art aux plus solennelles manifestations de son existence publique, comme aux plus intimes détails de sa vie privée. La musique ne fut pas seulement pour lui une distraction, une façon d'ajouter au charme de la poésie, elle fut considérée, comme une science sacrée ayant sa place dans la religion, à côté des plus saints mystères, comme une langue possédant un sens tout à la fois, mystique, précis et pittoresque. L'Église fit de la musique, un des commentaires de son enseignement pieux, prenant bien soin de la régler par des lois hiérarchiques, pour la conserver digne du noble rôle dont elle était chargée. Aussi, les réformateurs les plus sévères, comme saint Ber-

nard, ne craignirent-ils point de garder la musique au premier rang, se contentant d'émonder les frondaisons trop touffues, dont l'art populaire l'avait surchargée. En effet, depuis plus d'un siècle déjà, la musique profane faisait invasion même dans l'église. Non-seulement, elle sonnait dans les fêtes royales et princières, dans les somptueux festins, mais elle s'était emparée de la poésie, tant sacrée que mondaine, si bien que l'on pouvait dire, qu'au moyen âge, les vers étaient rarement conçus sans musique. Du haut en bas de l'échelle sociale, nous la trouvons intimement liée à la vie intellectuelle et même matérielle des peuples du moyen âge en général et du XIIIe siècle en particulier.

Pour ne parler que des arts, sans vouloir nous élever plus haut, la légende des ténèbres du moyen âge a perdu singulièrement de son autorité. Les philosophes, les écolâtres, les théologiens, tous ceux, en un mot, qui traitèrent de la musique, y portèrent cet esprit persévérant, curieux, inquiet, naïvement respectueux de toute tradition, qui distingue le génie du moyen âge. Bien que la musique fût liée intimement et symboliquement à la religion, elle ne confinait point au dogme, de là une plus grande liberté, s'il s'agissait de parler d'elle, de la juger, d'en poser les principes philosophiques. Elèves de Boèce, de Martianus Capella, d'Isidore de Séville, d'Aurélius Reomensis, les musiciens du XIIIe siècle conservèrent toujours à la philosophie de notre art comme une sorte de tendance platonicienne. A ces calculateurs, amis du nombre et des proportions, le système de Pythagore avait paru bon, si bien que souvent dans les repré-

sentations, la figure du philosophe de Samos, armé de ses marteaux, représente la musique théorique et profane, comme David est le symbole de la musique r ligieuse. Il est même curieux de remarquer que lorsque, plus tard, l'aristotélisme s'empara de la philosophie, il régna moins sur la musique que sur les autres sciences et le *maître* ne détrôna pas les premiers créateurs de la science musicale au moyen âge.

Il n'est donc pas étonnant qu'avec une philosophie qui, en musique du moins, touchait presque à l'éclectisme, le moyen âge, et particulièrement le XIIIe siècle, ait possédé une théorie de l'art musical et même une sorte de critique toute formée.

Il est vrai de dire que de nouveaux éléments s'introduisaient dans la musique, altérant, à l'insu même des musiciens, la pureté de la tradition. L'*ars nova* n'était pas seulement un mot, c'était un fait. A peuples nouveaux, il avait fallu nouvelle musique ; à langue inconnue il avait fallu de nouveaux signes et jusqu'à des formes graphiques encore inusitées. Nous devons rendre cette justice aux théoriciens qu'ils ne résistèrent pas à ce mouvement d'impulsion et que dans leurs livres, ils firent large place à la musique mesurée d'essence germaine et profane, qui s'élevait victorieuse en face de la musique plane, d'origine latine et religieuse. Ils acceptèrent l'art nouveau avec faveur et même avec un certain enthousiasme. Ils tentèrent seulement de lui appliquer les principes théoriques de l'art ancien, de le faire entrer dans l'ensemble de leur système philosophico-religieux ; de là ces hésitations et ces troubles qui ôtent à leurs traités la clarté nécessaire, de là ces con-

tradictions par lesquelles la théorie semble être en guerre ouverte avec la pratique.

Ainsi que nous, les musiciens du moyen-âge considéraient la musique comme art et comme science spéculative ; elle occupait le sixième rang dans les sept arts libéraux entre la géométrie et l'astronomie ; dans le *quadrivium* elle prenait place après l'arithmétique et l'astronomie et avant la géométrie. Les musiciens de cette période surent si bien marier la théorie pratique, pour ainsi dire, à la théorie spéculative, ils prirent si bien soin de mêler les chiffres aux notes, les proportions aux intervalles musicaux, qu'il devint presqu'impossible de distinguer dans leurs traités, la musique purement spéculative de la musique pratique ; cependant, sans vouloir prétendre qu'au XIIIe siècle les musiciens aient connu l'acoustique, telle que nous l'entendons aujourd'hui, nous pouvons remarquer un fait intéressant dans l'histoire de cette science. Nous l'avons dit, ils étaient les élèves de Boèce, et il semble que ce philosophe ait eu au moins le pressentiment de la loi des ondes sonores. En effet, il n'est point de traité de musique du XIIIe siècle un peu développé, dans lequel on ne trouve expliqué d'après lui le théorème de la marche des sons. On prend pour exemple, en répétant son texte, la pierre qui, jetée au milieu d'un bassin, dessine des cercles concentriques, s'élargissant toujours à partir du point où est tombée cette pierre jusqu'aux bords de ce bassin. N'y a-t-il pas là, ainsi que nous l'avions annoncé, comme une sorte de prévision de la science acoustique moderne ? (1)

1. On peut voir la Théorie acoustique de Boèce, reproduite et commentée par Jérôme de Moravie à la p. 35 du t. I des *Scriptores* de De Coussemaker.

Considéré en lui-même, le son était divisé en bruit et en sons musicaux. « Le son naturel, dit Jérôme de Moravie, d'après Jean Cotton, est *discret* ou *indiscret*. Le *discret* est celui qui a en lui-même ses consonances, l'*indiscret* est celui dans lequel on ne peut discerner aucune consonance, comme le rire, le gémissement de l'homme, l'aboiement du chien. Nous pouvons conserver la même division du son, jusque dans la musique instrumentale artificielle : les appeaux avec lesquels on prend les petits oiseaux, les flûtes fermées avec du parchemin aux deux extrémités et avec lesquelles les enfants s'amusent, rendent un son indiscret, mais dans la sambuque, dans la cithare, dans les cymbales et aussi dans les orgues, on distingue parfaitement la différence des consonances. La musique proprement dite n'a aucun rapport avec le son que nous avons appelé *indiscret*. En revanche le son discret que l'on appelle aussi proprement *phtongus* est essentiellement musical. »

Albert le Grand définit ainsi le son : « Auditus objectum est sonus qui fit in aere ex collisione duorum corporum durorum ad invicem se tangentium et ex illa collisione fit tremor in aere, qui continuatur usque ad aurem » (1).

Du reste les théoriciens avaient mille manières de considérer le son. Jérôme de Moravie expose ainsi la division des voix, en copiant Isidore de Séville :

« Les voix, dit-il, sont suaves, épaisses, claires, aigues ; les voix pénétrantes, comme celles de la trompette s'entendent de loin et remplissent un vaste local.

1. *Isag. in libr. de anima*, chap. VIII. — *Opera*. Ed. Jammy, t. XXI, p. 41.

« Les voix subtiles sont celles qui manquent de souffle comme chez les enfants, les femmes, les malades et dans les instruments à cordes. Plus les cordes sont fines, plus les sons deviennent subtils.

« Les voix sont épaisses, au contraire, lorsque, pour les émettre on emploie un grand souffle comme dans les voix d'hommes ; elles sont aigües comme dans les cordes.

« La voix dure est celle dont le son est violent comme le tonnerre ou le bruit d'un bouclier frappé ou bien encore du marteau battant le fer.

« La voix aveugle s'éteint aussitôt, comme dans les vases de terre. »

Mais quittons l'acoustique, dont nous n'avons pas l'intention de raconter l'histoire, et revenons à la musique et à ses définitions. On la divisait en spéculative et en pratique, on distinguait dans cette dernière, comme nous l'avons maintes fois constaté, la musique plane ou non mesurée, réservée au plain chant et la musique mesurée qui donna naissance à notre art moderne. Sans atteindre aux arguties scolastiques et quintessenciées des théoriciens des XIVe et XVe siècles, nos musiciens du XIIIe avaient accumulé les définitions empruntées à l'histoire, aux textes sacrés, aux souvenirs de la littérature classique, et il faut avouer que ces définitions étaient loin de répondre toujours au tout défini et au seul défini, comme diraient les philosophes. Les unes sont toutes scolastiques, les autres poétiques, d'autres enfin sont symboliques ; choisissons-en quelques-unes dans le nombre et commençons par les poètes. Voici l'*Image du monde :*

La sixime art est musike
Ki se forme d'arismetike ;
De ceste muet tute atempraunce
Ke naist de tute concordaunce
E tote duce melodie
Ke au munde puet estre oïe.
De lui sunt tut li chaun estreit
Ke a munde poient estre feit.
Ki de musike ad la science
Del munde seit la concordaunce ;
Tute riens ke de bien se paine
A concordaunce se remaine.

Brunetto Latini place la musique au second rang dans le *Quadrivium* après l'arithmétique, avant la géométrie et l'astronomie, et la définit : ainsi « La seconde science est musique qui nos enseigne faire voiz et chans, et sons en citoles et en orgues et en autres estrumenz acordables, les uns contre les autres, por delitier la gent ou en eglise por le service Nostre Seignor. »

Enfin Jérôme de Moravie, compilant les différentes définitions modernes et anciennes, nous en fournit une série qu'il sera peut-être intéressant de rapporter ici. Les unes sont sérieuses et à peu près suffisantes, d'autres sont véritablement bien singulières. Je les cite dans leur ordre :

« La musique est la consonance de plusieurs voix dissemblables réunies en une seule » (Ricardus).

« La musique est la connaissance de la modulation par le son et le chant. » (Isid. de Séville, t. III *des Étymologies*).

« La musique est la division et la variété modulante des voix. » (Hugues de Saint-Victor).

« La musique est la science de bien moduler » (Guy d'Arezzo).

« La musique est la science des nombres, rapportée au son ou pratiquememt la science des sons multiples autrement dit, la musique est la science de chanter et d'arriver facilement à perfectionner le chant » (Jean de Garlande.)

Dans ces dernières lignes nous retrouvons la préoccupation constante des XIIe et XIIIe siècles qui, toujours fidèles à Boèce, ne comprenaient pas la musique sans les proportions mathématiques qui l'accompagnaient, mais passons aux définitions plus fantaisistes. « La musique, dit Jean Cotton, est ainsi nommé de la muse (musette), qui est un instrument de musique au son doux et agréable, le plus parfait de toute la musique et qui contient tout en lui-même ; le souffle l'anime comme une flûte, la main le conduit comme une vièle. » Jérôme de Moravie penche vers cette définition et, renchérissant encore sur son modèle, il ajoute que la muse, possédant des soufflets, sonne aussi comme des orgues.

Girard de Cambrie va même chercher plus loin son étymologie : « La musique, dit-il, prend son nom des muses et les muses sont ainsi appelées du grec *maso*, c'est-à-dire qui cherche ; parce que, grâce à elle, comme l'ont voulu les anciens, on peut chercher en même temps les vers et le chant (1).

Isidore de Séville fait venir le nom de la musique de celui des muses et, avec lui, les théoriciens acceptent cette origine classique, et la seule admissible ; d'autres sont

1. GIRARD DE CAMBRIE. *Scriptores Rerum Britannicarum*, t. V, p. 161.

plus ingénieux ; ils tirent le mot musique de *modificatio*, c'est-à-dire modulation ; ceux-là poussent jusqu'à ses dernières limites le besoin de se rapprocher des livres saints : « musique, selon eux, vient de Moyse, qui signifie eau, parce qu'autrefois elle fut inventée dans des hydraules, c'est-à-dire dans des instruments à eau. » On sait en effet que le nom de Moïse, d'origine égyptienne, signifie *sauvé des eaux*.

Hugues de Saint-Victor avait accepté la même définition, mais en y ajoutant une étrange observation musicale. « Musica a *Moy* id est, ab aqua vocabulum sumpsit eo quod nulla euphonia, id est bona sonoritas, sine humore fieri potest » (1).

Il est temps de nous arrêter dans ces citations plus curieuses qu'utiles à l'histoire de notre art et de passer à la division théorique de la musique. Là, nous retrouverons, en grande partie, toute la philosophie du moyen âge. Ces divisions étaient de deux genres, tantôt pratiques, tantôt esthétiques, suivant que la musique était considérée dans ses procédés spéciaux, ou bien dans ses rapports avec les autres sciences humaines ; quelquefois aussi, ces divisions étaient toutes de fantaisie.

Boèce avait divisé la musique en mondaine, humaine et instrumentale, et ce système fut suivi par presque tous les théoriciens du moyen âge.

Par musique mondaine, on entendait la théorie platonicienne et pythagoricienne de la musique des sphères que Cicéron avait longuement développée dans le *Songe de Sci-*

1. On trouvera ces diverses citations dans l'édition d'*Hugues de Saint-Victor*, publiée par MIGNE, *Patr. lat.* t. CLXXVI, p. 185, 753, etc.

pion. Le moyen âge reprit cette théorie et l'arrangea au goût de son esprit chercheur, si bien que la musique *mondaine* qui chez Platon n'était qu'une invention philosophico-poétique, devint pour nos musiciens tout un symbole. Cicéron et Nicomaque avaient donné à chaque note de la gamme le nom d'une planète (1) ; non contents de les suivre en faisant quelques interversions dans l'ordre des noms, nos théoriciens voulurent encore définir le caractère de chacune des notes de cette gamme universelle. Alain des Isles dans l'*Anticlaudianus* parle du chant de la Lune et du Soleil : la musique de la Lune était douce et plaintive, celle du Soleil majestueuse et solennelle, Mars possédait une voix de tonnerre, Jupiter rappelait dans ses accords les doux chants du rossignol (2).

Mais ici nous entrons de plain pied dans le domaine de la poésie et de l'imagination, et nous aurons à parler plus loin de la musique symbolique et allégorique sous toutes ses formes ; revenons donc à celles des divisions, que l'on peut encore jusqu'à un certain point qualifier de scientifiques. Pour Hugues de Saint-Victor (3), la musique des éléments, des planètes et des temps, était aussi le calcul des nombres, des poids et de la mesure ; en un mot, dans son esprit, l'harmonie mondaine se confondait avec l'ordre et la symétrie qui président à la marche du monde. Par l'harmonie des sphères il entendait le mouvement et la nature des astres : dans l'harmonie du temps il comprenait les

1. Voici les noms des planètes d'après Cicéron : *sol-Lune, la-Vénus, si-Mercure, ut-Soleil, ré-Mars, mi-Saturne, fa-Jupiter.*
2. ALAIN DES ISLES, *Patr. lat.* de Migne, t. CCX.
3. Voy. plus haut, pour Hugues de Saint-Victor.

jours, les alternatives du jour et de la nuit, la périodicité des mois, les augmentations et les diminutions de la lune, les changements de saisons. On voit que le mot musique était pris dans un sens singulièrement large et que le musicien pratique, n'avait que faire de cette vaste harmonie universelle. Jérôme de Moravie, lui aussi, avait exposé une longue théorie de la musique des mondes, que nous ne pouvons entendre, dit-il, parce que nous y sommes trop habitués (*propter consuetudinem*), mais il s'était moins lancé que ses contemporains dans les spéculations météorologiques et astronomiques.

Par musique humaine, on entendait en principe les sons émis par la voix de l'homme, c'est-à-dire le chant, mais les théoriciens, au XIIIe siècle, auraient menti à tous leurs principes, s'ils n'avaient pas considéré comme musique toute l'harmonie du corps humain, telle que les battements du pouls, etc.; du corps, passant à l'âme, ils avaient constitué une sorte de musique des passions, dont la théorie toute idéale n'est pas encore complètement perdue. Nous retrouvons cette musique mystique, dans le symbolisme.

Nous n'avons guère à nous étendre sur la troisième division qui comprend la musique instrumentale ou *organica ;* en parlant des instruments nous l'avons suffisamment exposée. La musique organique se subdivisait elle-même naturellement suivant la nature des instruments employés, qu'ils fussent à cordes, à vent ou à percussion.

Mais ces grandes divisions, pour ainsi dire philosophiques, n'étaient point les seules, et pour la musique pratique il en était d'autres plus accessibles aux musiciens, sans pour cela quelquefois être parfaitement claires. C'est

ainsi qu'après avoir parlé de la musique des âmes, Hugues de Saint-Victor en vient à la musique pratique, qu'il appelle instrumentale et qu'il mélange volontiers avec la métrique et la prosodie. « La musique instrumentale, dit-il, se divise en trois parties, celle qui se fait par le toucher comme dans le tambour et les instruments à cordes, celle qui provient du souffle, comme dans les flûtes et les orgues ; la troisième est produite par la voix humaine, comme dans les vers et les cantilènes. » Il reconnaît aussi dans cette musique trois autres sous-genres, soit qu'on emploie le chant seul ou les instruments séparément, soit que l'on unisse les instruments aux voix. C'est du reste cette dernière division qui avait été acceptée, d'après Boèce, par Jérôme de Moravie, mais comme une sorte d'annexe à la division principale dont nous avons parlé plus haut, en mondaine, humaine et instrumentale. Enfin à un point de vue plus scientifique la musique était encore divisée, toujours d'après Boèce, en diatonique, chromatique et enharmonique. Le genre diatonique étant celui dont on se servait toujours, le chromatique se trouvait nécessairement confondu avec lui par la seule présence des demi-tons dans l'échelle musicale ; quant à l'enharmonique, il n'existait qu'en théorie, et différait de celui que nous connaissons aujourd'hui et qui est issu de notre système de tempérament instrumental. Aucun exemple ne nous prouve que l'enharmonie, venue du système grec, ait jamais été employée par les musiciens du moyen âge.

Enfin, on admettait encore une dernière division assez logique, empruntée à Alphorabius, commentateur arabe, par Jérôme de Moravie. Alphorabius divisait la musique en *ac-*

tive et *spéculative*. L'active avait pour propriété de faire trouver les harmonies par les instruments, la nature ou l'art. La spéculative représentait la théorie; elle se divisait en cinq parties:

1° Principes et définitions.

2° Composition, proportions.

3° Application des principes sur les diverses espèces d'instruments.

4° Les cas naturels comme les poids des neumes (*pondera neumatum*); c'était le calcul des intervalles, d'après l'expérience des marteaux attribuée à Pythagore.

5° La composition des harmonies.

Cette division est à peu de chose près celle que nous rencontrons dans la plupart des traités un peu complets du moyen âge (1).

On trouve encore des divisions curieuses dans le traité du nommé Aristote (2), mais nous espérons que ces citations

1. Cette citation de Jérôme de Moravie est intéressante. Notre auteur a certainement connu le texte ou une traduction latine du *de Scientiis* de Abou-Naçr Mohammed ben Mohammed ben Tarkan, surnommé Alfarabi, du nom de sa ville natale Farab. Cette citation en effet est un résumé assez exact du texte de ce commentateur d'Aristote qui mourut vers 950 de notre ère. On peut consulter une traduction latine de ce traité, publiée par Camerarius d'après un manuscrit de la Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Aubin près d'Angers. Un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale (ms. lat. 9335, *f°* 158 *r°*) contient aussi une traduction latine. Le texte du manuscrit de Paris est à peu près le même que celui que Camerarius a publié; cependant quelques différences nous montrent que les deux manuscrits ne sont pas identiques. Le fragment d'Alpharabius, édité par Camerarius, est intitulé *Alpharabii vetustissimi interpretis opera omnia quæ latina lingua conscripta, reperiri potuerunt, studio et opera Gul. Camerarii*. Paris, Denys Moreau, 1628, in-12, p. 23, B. N. 8° R 1769. Le manuscrit de Saint-Aubin porté sous le n° 283, p. 1228, du t. II de la *Bibliotheca Bibliothecarum*, n'est pas mentionné dans le *Catalogue de la bibliothèque d'Angers* par Lemarchand.

2. Voy. De Coussemaker, *Scriptores*, t. I, p. 253.

pourront suffire à exposer sommairement la philosophie de la musique au XIIIe siècle. On voit de quelle importance était la musique sous ses deux formes théoriques et pratiques. Sanctifiée par le service divin auquel elle était consacrée, idéalisée par les théories cosmogoniques et morales des philosophes, relevée encore aux yeux des savants par les spéculations mathématiques dont elle était l'objet, devenue l'auxiliaire indispensable de la poésie, elle tenait partout le premier rang, non seulement dans le *quadrivium* et les arts libéraux, mais encore dans la clergie, d'où était exclue la médecine. En effet, qu'avait de commun cette science qui ne servait qu'au corps humain, avec un art dans lequel il était question de Dieu, des étoiles et de tant d'autres choses encore ?

Science qui sert
A cors humain, francise pert :
Mais celes qui à l'ame servent
Liberal nom au mont deservent
(GAUTIER DE METZ, *Poème des sept arts*).

Ajoutez que la musique jouait elle-même un certain rôle dans la médecine, au XIIIe siècle. Comme de tous temps, on lui attribuait des vertus médicales merveilleuses. Nous ne compilerons pas, après tant d'autres, les cures prodigieuses accomplies au moyen de la thérapeutique musicale, le sujet manquerait de nouveauté ; cependant ne quittons pas la médecine musicale sans rapporter une singlière réflexion sur la musique, à laquelle la médecine n'est pas étrangère ; si baroque qu'elle soit, elle a son intérêt, mais qu'on nous permette de citer en latin et sans commentaire le texte d'Hugues de Saint-Victor : « Deinde a virtuali tenario secun-

da progressione ad regendam humani corporis musicam descendit, quæ novenario componitur; quibus quia novem sunt foramina in humano corpore... » (1)

Mais rentrons dans le domaine de l'idéal. « Rien n'est capable de tenir éloignés les tristes ennuis, comme le son du tambourin, de la vielle et du psaltérion, ainsi que le doux concert des voix », dit Adam de la Bassée. La bonne santé de l'âme et de l'esprit était indispensable à qui voulait bien composer et bien chanter. « Le principal empêchement pour faire de belles notes, dit Jérôme de Moravie, est la tristesse du cœur : les mélancoliques peuvent concevoir la musique, mais ils sont incapables de l'exprimer ». Notre homme du reste, s'appuyant toujours sur Boèce, consolide son opinion et celle du philosophe néo-platonicien par une citation de Stace, et développe longuement le thème des nombreuses vertus de la musique au point de vue moral et médical (2). Alain des Iles dans l'*Anticlaudianus* ne manqua pas non plus de chanter bien haut les louanges de la musique et ses vertus de tous genres. On s'aperçoit, dès le premier vers, que l'auteur aime à parler au figuré :

Musica divitias aperit, sua munera multo
Plena favore, viro concedit, adoptatque eumdem ;
Omne suum velut hæredi delegat eidem.
Quæ vox displiceat voci, quæ consonet illi

1. Hugues de Saint-Victor, *Erudition- Didasc. Libri septem, Patr. Lat.* t. clxxvi, p. 754.

2. Pour les effets de la musique, médicaux et autres, les théoriciens du xiiie siècle n'ont su que compiler les légendes antiques.

Monstrat amicitias vocum, rixasque sonorum
Edocet, et quæ vox turbet, quæ debriet aurem (1).

C'est saint Thomas d'Aquin qui a le mieux marqué la place de la musique dans la hiérarchie des sciences humaines et divines au XIIIe siècle. Voici son poétique et lumineux panégyrique : « La musique occupe le premier rang parmi les sept arts libéraux. C'est la musique qui célèbre dans l'Église les combats et les triomphes de Dieu ; c'est elle qu'adoptent les saints dans leurs dévotions, c'est par elle que les pécheurs implorent le pardon, que les tristesses se réconfortent, que les courages sont plus vaillants. Ainsi que le dit Isidorus dans son livre des *Étymologies*, il est aussi honteux de ne pas savoir chanter que de ne pas savoir lire, puisque les saints avec les Anges et les Archanges, avec les Trônes et les Dominations et avec toute la milice de la cour céleste, ne cessent de faire entendre tous les jours *sanctus*, *sanctus*, *sanctus*.

« Il est donc manifeste que la musique est la plus noble des sciences humaines et que chacun doit s'étudier à l'acquérir de préférence à toutes les autres, car à part la musique, aucune science n'a osé franchir les portes de l'Église (2) ».

Cette manière de considérer notre art, montre jusqu'à quel point les hommes lettrés des XIIe et XIIIe siècles honoraient la musique ; cependant tous ces dithyrambes sont

1. *Anticlaudianus*, *Patr.* de Migne, t. CCX, p. 555.
2. Nous empruntons cette citation et cette traduction à un article de M. A. Super (*Ménestrel*, 18 juin 1882, p. 228). M. Super a tiré ce passage d'un opuscule manuscrit de saint Thomas d'Aquin, intitulé *De arte musicæ*, découvert à la Bibliothèque de l'Université de Pavie par M. Guerrino Amelli, conservateur à la Bibliothèque ambrosienne.

plus spéculatifs et poétiques que pratiques. Voyons donc sommairement en quoi consistait ce que nous appelons aujourd'hui la critique de l'art.

En deux vers, Fortunatus avait fait, pour ainsi dire, l'ethnographie musicale de son temps :

> Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa
> Græcus Achilliaca, chrotta Britanna canat (1).

Au XIIIe siècle, le choses étaient changées ; Grecs et Romains avaient disparu emportant leurs lyres, mais les barbares étaient restés, et avec eux la harpe et la rote. C'est à eux, quoiqu'il en coûte de l'avouer, que nous devons notre musique moderne. Toujours élèves de Boèce, les théoriciens des XIIe et XIIIe siècles avaient l'habitude de faire une grande distinction entre le chanteur et le vrai musicien. « Musicus et cantor, dit Jérôme de Moravie, non parum a se discrepant ; nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor aliquotiens viam solum modo per usum tenet ». Un poète de notre manuscrit de Montpellier, que nous avons depuis quelque temps laissé loin de nous, est fier, lui aussi, de montrer qu'il est capable d'écrire des chants nouveaux que lui dicte l'amour, sans être obligé de se fier à la routine :

> Aucun n'ont trouvé chant par usage,
> Més a moi en doune ochoison
> Amours, qui resbaudist mon courage
> Si que m'estuet faire chançon (2).

1. VENANTIUS FORTUNATUS, *Carminum* liber VII, vers 63, p. 153 de l'édition de Berlin, in-4°, 1881. (*Monumenta Germaniæ historica*, t. IV, *Pars prior*).
2. *Motets*, t. I, p. 211.

Autre part, le poète musicien se plaint des médisants qui l'accusent de ne pas faire lui-même le chant et le contrepoint de sa chanson :

Quant se depart la verdure des chans
Et d'yver neist par nature frois tans,
Cest treble fis acorder a .II. chans
Que primes fis malgré les mesdisans,
Qui ont menti que je les aportai
De mon païs, ce est drois de Tornai, etc. (1).

« Celui-là seul est musicien, avait dit Boèce, qui possède la facilité de juger musicalement des modes, des rythmes, des genres des cantilènes et de leur application à la poésie ».

D'un autre côté, ce que nous appelons le gros public aujourd'hui, se plaignait bien un peu de la science des musiciens, et les auteurs, comme Jérôme de Moravie, comme le nommé Aristote, se faisaient ses interprètes contre la *musique savante*. Gérard de Cambrie, que nous avons déjà cité bien des fois, parle, il est vrai, avec admiration de l'exécution musicale et des compositions des artistes de l'Irlande et du pays de Galles, mais il n'est point sans nous laisser sentir que toutes ces belles merveilles n'étaient point faites pour ceux qui n'étaient point initiés aux secrets de la musique. Gerson, lui aussi, faisait en musique la part des simples et des ignorants, « aut dicamus quod una est heroica, altera divina, quædam moralis et politica, altera sensualis et animalis pro puerorum vel imperfectorum recreatione » (2).

1. *Motets*, t. I, p. 115.
2. T. III de l'éd. 1706, *De Canticis*, p. 623.

Il est dans les arts des luttes qui sont éternelles, le plus sage est de les constater, sans jamais se prononcer. L'histoire musicale nous apprend à chaque page que telle composition qui a paru incompréhensible dans sa nouveauté, ne met pas longtemps à devenir facile et claire jusqu'à la banalité.

Mais c'est surtout sur les chanteurs et les instrumentistes que les théoriciens et les critiques se sont prononcés le plus souvent, et il faut avouer, qu'ils ne se sont pas en général montrés fort tendres à leur égard. « Bestia, non cantor, dit le nommé Aristote, qui non canit arte sed usu, non verum facit ars cantorem, sed documentum ». « Je comparerais volontiers le chanteur, dit Jérôme de Moravie, à cet homme ivre qui finit bien par retrouver sa maison, mais, qui serait incapable de dire par quel chemin il y est revenu ». Jean de Muris ne se montrait guère plus indulgent à leur égard. Moines, trouvères et troubadours s'unissaient contre les chantres, chanteurs, ménestrels et joueurs d'instruments. On connait la plainte que Giraut Riquier adressait à Alphonse d'Arragon contre ces derniers. Elle a été publiée par Diez dans l'appendice des *Poésies des troubadours*.

Malgré le mépris que les savants avaient pour les chanteurs, ils s'en occupaient pourtant beaucoup. Nous avons déjà, dans un autre chapitre, dit quelques mots du chant au XIIIe siècle ; voyons donc rapidement de quelle façon il était jugé et quelles qualités étaient exigées du chanteur vraiment digne de ce nom. Suivant le manuscrit de Pavie que nous avons cité plus haut trois conditions paraissaient nécessaires à saint Thomas : 1° Bonæ vocis instrumentum ; 2° Artis documentum ; 3° Usus exercitamentum.

1° Bonæ vocis instrumentum tria faciunt : reumatis expurgatio ; pectoris dilatatio ; oris aperitio.

2° Ad artis documentum tria sunt necessaria ut scias : vocem levare, depremere, concordare.

3° Ad usus exercitium sunt tria necessaria ut cantet : frequenter, diligenter et fortiter. »

Nous pourrions grossir indéfiniment ce livre de citations sans nombre, aussi n'irons-nous pas plus loin, mais nous résumons tous les jugements des critiques du moyen âge sur le chant et les chanteurs en général, en rapportant quelques extraits d'un petit traité d'Arnulphus de Saint-Gilleno, publié par Gerbert, dans le tome III de ses *Scriptores* (p. 316). Cet Arnulphe est, il est vrai, du commencement du xve siècle et par conséquent postérieur à notre époque, mais ce curieux petit morceau de critique, ardente, imagée, à l'emporte pièce, peut s'appliquer à tous les temps, et il est aussi intéressant, au point de vue littéraire qu'au point de vue musical.

Cette page est intitulée : *Tractulus de differentiis et generibus cantorum.* « Suivant moi, il existe aujourd'hui quatre espèces de chanteurs. Les premièrs pullulent de tous côtés ; ils ignorent absolument l'art musical, mais en revanche, ils n'y ont aucune disposition naturelle ; sans même rien connaître de la musique plane, ils osent, dans leur sotte présomption, mordre à belles dents les consonances musicales. Ils aboient avec rage, ils braient plus haut que les ânes et entonnent brutalement leur sauvage trompette, vomissant mille horreurs musicales ; harmonisant à rebours, ils posent en règle le barbarisme musical, et aveuglés par un intolérable orgueil, ils ont l'insolence

de se présenter comme des modèles de chant et de se préferer eux-mêmes aux premiers de leur art ; ils s'offrent même à son de trompe avec éclat et pour enseigner impudemment et diriger, si bien qu'ils sont pris pour des musiciens par les hommes qui ne savent pas la musique, pervertissant ainsi tout l'enseignement régulier par un enseignement vicieux, et mêlant leurs dissonances à la consonance des hommes instruits. Intolérables et nuisibles aux autres chantres, ils sont comme l'ivraie qui en grandissant étouffe la première moisson. Impossible de leur imposer silence ; ils ne demandent qu'à pousser insolemment des cris étourdissants, foulant sans honte aux pieds les perles harmoniques plus précieuses que l'or même. Ces intrus doivent être impitoyablement chassés de l'empire musical, avec d'autant plus d'ignominie que l'art est plus respectable.

« On compte dans la seconde espèce de chanteurs les laïques qui, à la vérité, n'ont aucune connaissance de l'art musical, mais qui, à force de zèle, se sont assoupli les oreilles à toute espèce de musique. Aimant ardemment le chant, ils s'associent aux musiciens, comme la panthère suit les animaux à l'odeur, comme l'abeille qui, voulant rendre plus doux son miel, recherche avec un soin jaloux toutes les fleurs, ils réunissent comme dans une corbeille la moisson des épis musicaux. Afin de pouvoir chanter plus agréablement avec les chantres, ils s'exercent à toutes sortes de musique et ainsi ils deviennent habiles et experts à ce point qu'ils arrivent à remplacer par l'habitude et les dispositions naturelles ce qui leur manque du côté de la science. On rencontre quelquefois aussi des clercs, qui grâce à un

merveilleux instinct inné de l'invention musicale, savent trouver et exécuter sur les instruments les morceaux les plus difficiles que la voix humaine pourrait à peine chanter; d'autres, aidés par une mémoire non moins étonnante, reproduisent ce qu'ils ont entendu, si bien que quelquefois, par ce curieux effort de mémoire, la pensée même de l'auteur apparaît plus brillante et plus belle. En réalité ces musiciens sont hors de la musique, mais il serait injuste de les en exclure complètement ; ils finissent par être dans la maison comme les fils adoptifs font partie de la famille.

« Dans le troisième groupe il faut, sans hésiter, classer ceux qui au plus profond de leurs cœurs gardent les précieux trésors de la musique et de la science des sons, laborieusement acquis à force d'études et de louable travail. Les défauts de leur organe les empêchent de briller au premier rang, et ils le savent bien, mais la science de la musique, vivace en eux, supplée à l'insuffisance des moyens naturels ; ce qu'ils ne peuvent exécuter par eux-mêmes, ils le font faire par des disciples qu'ils ont consciencieusement instruits, en partageant avec eux leurs richesses musicales et en leur révélant les secrets de l'art d'une manière digne de l'art lui-même. En effet, ils ont en leur cœur les sources même de la théorie musicale, ils les découvrent libéralement aux artistes praticiens... Démontrant ainsi par l'oreille et le calcul, ils n'altèrent l'art en aucune façon, mais ils enseignent la vraie musique. Il faut avouer, qu'ils fatiguent en chantant ceux qui les écoutent, mais ils rachètent ce défaut par leur parole, quand ils exposent verbalement les règles de notre art.

« Dans la quatrième espèce, la plus noble de beaucoup,

on voit briller ceux qui doués d'un heureux instinct naturel et d'une voix aussi douce que le miel, font entendre des sons semblables à ceux du rossignol, que dis-je, plus doux encore que ceux de Philomèle, et qu'il faudrait louer à l'égal de ceux de l'alouette (1). Chez eux, une connaissance élevée de l'art du chant dirige l'instrument naturel, suivant le mode, la mesure, le nombre et la couleur, variant par de merveilleuses modulations les difficultés des consonances, jetant dans l'âme de l'auditeur une douce sensation de plaisir, par la souplesse multiple des modes. Ceux-là, pour rendre plus faciles et plus agréables les prolations, reprennent à leur source, pour ainsi dire, les plus compliquées, sachant les ramener à leur première forme, comme, en remettant une monnaie sur le coin, on la refrappe, pour lui rendre ses contours primitifs. En effet, n'est-il pas surprenant de voir avec quelle aisance le musicien habile sait, en l'adoucissant par une prolation artificielle, donner à une dissonance fondamentale la tournure flatteuse d'une consonance (2) ? C'est ainsi que grâce à l'art et à la nature, notre musicien trouve le suprême bonheur ; la musique, fille de l'arithmétique, le couronne du diadème d'or des bienheureux. Elle le nourrit de son lait le plus doux et le conduit au comble de la félicité.

« Sauf meilleur avis, cet opuscule, soigneusement rédigé, prouve, qu'étant données ces espèces de musiciens, les chantres doivent se conduire suivant la place qu'ils mé-

1. *Et laude non inferiores alaudis.* Jeu de mot intraduisible.

2. Ce passage indique pour ainsi dire la date de ce morceau ; la prolation, dont nous n'avons pas parlé dans ce travail, n'apparaît véritablement comme artifice de composition et d'exécution qu'au XIVe siècle.

ritent. Que chacun, d'après son rang et son savoir, se plaise à chanter le plus souvent possible en restant toujours plein de déférence pour ceux qui lui sont supérieurs, mais, en revanche, que le sot qui ne sait que hurler comme une femme, apprenne à contenir ses bruyantes manifestations. »

Jean de Muris, parlant des chanteurs et des déchanteurs, est plus sévère encore, s'il est possible, dans son chapitre *de ineptis cantoribus* (chap. IX). De tout cela il appert qu'à l'église ou au concert, au XIIIe comme au XIXe siècle, le chanteur a toujours été un mal, mais un mal nécessaire, qu'il faut faire grand usage de ce don divin qui s'appelle la voix, mais qu'il faut se méfier de cet être impertinent et ignorant qui a nom chanteur.

Nous avons, de notre mieux, tenté de faire comprendre comment au XIIIe siècle on entendait la musique, tant théorique que pratique, quel était l'esprit critique des philosophes de cette époque ; cette étude pour ainsi dire morale et psychologique de la musique serait incomplète, si nous n'expliquions pas rapidement le symbolisme musical, qui a tenu tant de place pendant toute cette longue période.

S'il est difficile de séparer, lorsqu'on étudie le moyen âge, la musique religieuse de l'art profane et le chantre du chanteur, c'est que l'église, dès les premiers siècles, s'était emparée de la musique, en avait fait à son usage une sorte de langue hiératique, où les sons étaient comme l'expression de la pensée religieuse, plus poétique et plus idéale, plus digne de Dieu par conséquent, que la langue parlée. Ainsi comprise, la musique avait été associée à toute la

liturgie, à tous les textes saints, comme chez les juifs, la tribu de Lévy était attachée au Temple pour chanter l'Éternel. Lorsqu'après les temps primitifs, on en vint à commenter ligne pour ligne les livres sacrés, à trouver dans chaque mot, presque dans chaque syllabe, un sens mystique et caché, dont la représentation symbolique devait coûte que coûte se retrouver dans les objets extérieurs, la musique, elle aussi, prit sa place dans ce commentaire; ses sons, ses rythmes, ses intruments, servirent à exprimer une pensée des textes ainsi torturés, c'est pourquoi elle ne tarda pas à devenir toute entière comme un commentaire sacré, comme une sorte de symbole de la religion.

A l'époque où nous sommes arrivés, le symbolisme avait déjà perdu de la pureté, qu'il avait chez les Pères avec saint Augustin, par exemple. On avait voulu renchérir encore sur des auteurs déjà quintessenciés comme Rabanus Maurus. Le nouvel élément profane qui partout se glissait, n'avait pas manqué d'altérer la pensée première des symbolistes primitifs, en introduisant dans le symbolisme, l'allégorie. Le symbole est la représentation d'une pensée ou d'un dogme par un objet extérieur; l'allégorie, au contraire, c'est l'ingénieuse application de cette pensée et sa personnification par une image figurée. Une fois lancé dans la voie des commentaires à perte de vue, il était bien difficile de s'arrêter; bientôt le symbole disparut, se réfugiant dans la liturgie purement chrétienn et laissant la place à l'allégorie qui fut poussée aux XIVe et XVIe siècles, jusqu'aux dernières limites de la subtilité. En ce qui nous regarde, nous ne séparerons pas l'allégorie du symbole; indissolublement liés l'un à l'autre, ils for-

maient ainsi un art véritable que nous appellerions science, s'il n'était basé sur le moins scientifique de tous les principe, l'esprit et l'ingéniosité.

C'est un singulier composé que ce symbolisme du XIIIe siècle que nous rencontrons à chaque pas dans les textes, comme dans les monuments. La naïveté, l'esprit, la foi, la crainte superstitieuse d'émettre une opinion qui ne soit appuyée par un texte, le besoin de tout expliquer par l'Écriture, même les auteurs profanes, président à la composition de cet art difficile et imagé. A la profonde connaissance des textes saints et des Pères, nos docteurs et nos scoliastes, joignaient aussi une science assez étendue de l'antiquité classique, non point de ses plus grands et plus purs écrivains, mais de ses esprits les plus subtils et les plus contournés. Aussi cherchant à se dépasser les uns les autres appelaient-ils au secours de leur ingéniosité toute leur science littéraire sacrée et profane. David, Salomon, St Jean, Jésus-Christ, Moïse, St Augustin, Isidore de Séville, Stace, Lucain, se coudoient dans la plus aimable familiarité. C'est ainsi que l'idée chrétienne était appliquée et commentée au moyen des textes les plus étrangement bariolés. Ajoutez à cela que les théoriciens et les philosophes ne reculaient jamais devant des anachronismes dont ils ne pouvaient même avoir conscience, appliquant aux images des textes sacrés et classiques les objets qu'ils avaient sous les yeux. Mais c'est là justement en quoi le symbolisme est utile à l'historien. Que le texte soit d'Isaïe, d'Isidore ou de Stace, c'est à un fait ou à un objet contemporain du XIIIe siècle qu'il est comparé ; de là les innombrables renseignements que nous donnent

les symbolistes, tant sur les instruments, sur les tons, sur les rythmes que sur la philosophie musicale elle-même. C'est à nous à découvrir l'utilité historique de ces jeux d'esprit sacrés qui nous paraissent bien futiles, et que les historiens de la musique ont complètement laissés de côté, quand ils ont raconté le moyen âge.

Dans une étude de ce genre, les monuments sont aussi utiles que les textes ; les sculptures d'une cathédrale, les miniatures des manuscrits, sont comme des illustrations qui viennent jeter la lumière sur la pensée souvent obscure d'un savant docteur ; aussi y aurons-nous souvent recours, car, si attrayante que soit cette poétisation ingénieuse des choses de la musique, nous n'ajouterons rien à nos auteurs, nous ne pousserons pas plus loin qu'eux la subtilité ; chaque ligne de ce paragraphe sera, pour ainsi dire, la transcription d'un texte, la description d'un monument.

Une des plus belles représentations de la musique au XIIIe siècle est un dessin qui existe dans un manuscrit de la bibliothèque de Reims. L'art des sons est figuré par un homme. C'est une belle figure barbue, à l'air grave; le corps est nu, étendu, crucifié, pour ainsi dire, sur le dessin ; sa tête est nimbée comme celle d'un dieu, l'expression de sa physionomie est réfléchie et intelligente, ses traits ont quelque chose du caractère sacré donné à ceux du Christ dans les images hiératiques. Ce personnage, c'est l'Air, le principe de toute musique, l'origine de tout son, le générateur de toute harmonie. Son nom est écrit en latin autour de sa tête que surmontent le soleil et la lune. Dans le cercle le plus rapproché de son corps,

sont représentés les trois grands musiciens de l'antiquité, Pythagore, Orphée, Arion, portant leurs attributs traditionnels ; Pythagore, imberbe, écoute avec soin les dernières résonances du timbre qu'il vient de frapper de son marteau d'argent ; Arion assis sur son dauphin, tenant à la main gauche un violon à six cordes, appuyé sur ses genoux, souffle dans un cornet ; Orphée enfin qui, chose étrange ! nous est montré sous la forme d'un vieillard barbu et nonchalamment couché, porte une symphonie à roue. Ces trois créateurs de la musique ont les pieds nus, comme les plus grands saints, dans toutes les représentations de cette époque ; autour d'eux, les neuf Muses semblables à des saintes, les cheveux tombant sur les épaules, les habits chastement drapés sur la poitrine, écoutent les divines harmonies. En dehors du tableau formé par ces personnages, le Zéphire, l'Auster, l'Aquilon l'Eurus, frémissent de colère et d'impatience, sous la puissance de leur maître, l'Air, qui en étreint deux de ses mains, tandis que de ses pieds, il contient la fureur des deux autres (1).

Toutes les représentations, toutes les images, toutes les allégories, tous les symboles n'ont point l'élévation à la

1. On peut voir une bonne reproduction de cette miniature dans les *Annales archéologiques* (1844).

Qu'on ne s'étonne pas de trouver ici la musique représentée par un homme. Le fait est fréquent. Lebœuf en décrivant le ms. de l'*Image du monde* que possédait la bibliothèque Sainte-Geneviève et qui a été perdu, cite parmi les miniatures celle du symbole de la musique ; c'est un homme frappant avec deux marteaux sur un carillon de quatre cloches (quadrillo). *Dissertations*, t. II, p. 318-325.

Dans le Trésor de la cathédrale de Reims, nous retrouvons encore la musique sous les traits d'un homme nu, tenant à la main une clochette, dont il semble calculer les résonances.

fois simple et poétique de la miniature que nous venons de dépeindre; mais écrivains religieux, imagiers ou miniaturistes, tous ont épuisé leur science théologique et leur esprit, pour décrire notre art ou en peindre les allégories symboliques. Alain des Iles, appelant les sept arts au secours de la Prudence prête à partir pour aller chercher l'âme dans le sein de Dieu, nous représente la musique sous la forme d'une belle jeune fille, élégamment habillée ; c'est avec le soin le plus ingénieux qu'il la pare : elle est la cinquième sœur des arts, après l'arithmétique ; elle porte dans une main une cithare et dans l'autre des cordes ; elle adoucit les pierres par son chant, elle arrête les fleuves, elle dompte les bêtes sauvages, dicte ses douces mélodies à Orphée et à Amphion ; elle doit unir d'après les règles dans une harmonie agréable les sons de diverses voix (vers 353) (1). Henri d'Andeli le trouvère, auteur de la *Bataille des sept arts*, n'a pas assez d'images et d'allégories pour embellir le plus agréable de tous les arts et lui former une suite digne de sa grandeur :

Madame Musique aus clochetes
Et si clerc plain de chançonnettes
Portoient gigues et vièles,
Salterions et fleutèles ;
De la note du premier *fa*
Montoient jusqu'en ce *sol fa*
Li douz ton diatesalon,
Diapante, diapason,

1. Pour ce curieux passage que nous ne pouvons ici reproduire en entier, nous renvoyons le lecteur à l'édition Migne que nous avons déjà citée.

Sont hurtées de divers gerbes
Par quarreures et par trèbles
Parmi l'ost aloient chantant,
Par lor chant les vont enchantant. (1)

Sur un beau chandelier de la cathédrale de Milan, voici encore la musique, mais ici c'est une femme jouant de la harpe au pied d'un arbre ; elle est assise sur des feuillages ; près de son oreille droite une sorte de génie tient un archet, du côté gauche un autre lit sur un cahier de musique ; un troisième enfin tient à la main un bâton et auprès de lui est un oiseau. Nous tenons à citer cette jolie représentation, non sans avoir quelques doutes sur sa date. A combien d'idées subtiles, il est vrai, mais quelquefois ingénieuses, la musique n'est-elle pas associée ? Chez Alain des Iles, c'est elle qui fabrique la seconde roue du char de la Prudence (*Anticlaudianus*, vers 354). C'est elle encore qui, lorsque la Prudence revient des cieux, apportant l'âme qu'il s'agit de joindre au corps, s'allie à l'arithmétique pour rendre parfaite cette union (vers 550). Enfin de combien de dons ne comble-t-elle pas l'homme parfait ainsi composé (vers 555) ? Dans le *Mariage des sept arts et des sept vertus* attribué à Jehan le Teinturier, la musique vient encore jouer son rôle. Comme tous les autres arts, elle demande à sa mère la Grammaire de la marier, et arrive gaiement en chantant le joli refrain :

« A la reverdie au bois,
A la reverdie.

1. Voy. *Œuvres d'Andeli*, éd. par Héron. — Voy. une petite brochure intitulée *La querelle des anciens et des modernes au* XIIIe *siècle*.

c'est Oraison qu'elle aime et qu'elle veut épouser; si on ne lui accorde pas ce qu'elle demande, elle prend la chose assez gaillardement, ayant bien l'intention de se pourvoir elle-même :

> Moult mieux vaut que je l'aie par droit de mariage
> Que nous fussions ensemble par lait et par hontage.

Elle l'obtient enfin et, sautant de joie, s'écrie:

> « La rose m'est donnée
> Et je la prenderai. »

Voilà un mariage d'amour s'il en fût, et il a réussi, car nous savons qu'Oraison et Musique, c'est-à-dire la religion et le chant, ont toujours fait assez bon ménage.

Mais puisque l'Occident a tant emprunté à l'Orient, qu'on nous permette d'emprunter aussi quelque chose aux pays d'outre-mer. Notre source est arménienne, et il ne sera peut-être pas sans intérêt de comparer au nôtre le symbolisme musical de l'église chrétienne d'Orient.

« Le musicien Étienne a divisé les voix de la nature en vingt-six sons et a fabriqué vingt-six instruments à cordes avec l'aide desquels on peut chanter ; maintenant voici ce que fit le musicien Themkicinus de Thèbes ; Étienne avait donc fabriquée vingt-six instruments différents, Themkicinus en construisit ayant de un à vingt-six cordes. Après lui le musicien Theonas inventa un instrument à l'aide duquel on reproduisait les voix de tous les êtres vivants ; après lui Senerkes créa le premier ton qu'il tira de l'art du tisserand ; Phokelides son frère le deuxième ton qu'il emprunta à l'art du forgeron ; Sopheklides, leur frère, dé-

couvrit le troisième dans le cours des rivières ; plus tard, Phipianos, fils de leur sœur, fit le quatrième ton qui lui fut fourni par les tourmentes de la mer. Ensuite Kinosphenes, qui était versé dans la connaissance des voix des bêtes fauves et des oiseaux, distingua le ton latéral du premier ton, Achille, le ton latéral du second ton, et Eunome le ton latéral du troisième.

« Archelaus mit au net tout ce qu'il avait appris des animaux marins. Certains musiciens, nommés théophiliens, composèrent quatre sthégis. Alors il y eut douze tons à la gloire de Dieu, et David les spiritualisa et les enseigna aux chantres.

« Açaph et Éthan chantaient en s'accompagnant de sistres ; Zacharie, Siméon, Élie et Moïse avec accompagnements de harpes ; Panéas, Manéon et autres avec des lyres, d'autres n'avaient pas d'instruments ; le chant sans accompagnement d'instrument s'appelle simplement chant, psalmodie lorsqu'on y joint les instruments. »

Cette page curieuse pour l'histoire de la musique symbolique et traditionnelle est extraite du livre intitulé : *Solutions des passages de l'Écriture-Sainte écrite à la demande d'Hethoum III, roi d'Arménie, par Vardan, traduites de l'arménien vulgaire sur le texte original par M. E. Prud'homme.* (p. 51) Vardan était un musicien arménien qui vivait vers 1250.

Mais voilà que notre Arménien nous ramène tout doucement à la musique naturelle et céleste que nous avions déjà rencontrée, en parlant de la philosophie musicale. Ce concert des sphères auquel tenaient tant les théoriciens du moyen âge était organisé de façon vraiment musicale.

Chaque partie de la musique étant symbolisée, celle-ci qui n'est par elle-même qu'un symbole, devait plus que tout autre être mise en allégorie. Hrosvitha au xe siècle dans son drame de *Phanuce* fait montre de sa science musicale à grands renforts de Boèce, de Martianus Capella, d'Eurelius Reomensis; cependant elle donne de la musique des sphères une explication qui mérite d'être conservée. « Les sphères, dit-elle, produisent un son si doux, si enchanteur que si les hommes pouvaient l'entendre, ils se réuniraient ensemble, négligeraient toutes leurs affaires et, s'oubliant eux-mêmes, suivraient ce son conducteur d'Orient en Occident. » (Trad. Magnin p. 301.) Alain des Iles, trois siècles plus tard, s'exprime à peu près dans les mêmes termes. La Prudence voyage à travers les sphères, elle rencontre les trois sirènes que Platon avait déjà placées au milieu de la musique céleste, elle entend successivement le concert de Mercure, de Vénus et de la Syrène, la voix terrible de Mars, le doux chant de Jupiter, les plaintes lugubres de Saturne. Dante nous montre la ronde circulaire des sphères, et leur harmonie s'unissant à la voix des anges dans le ciel de Mars (1). Dans l'*Image du monde*, au tableau symbolique et philosophique est jointe une pensée d'une ineffable poésie qui rappelle les plus pures inspirations de Lamartine, les petits enfants endormis sourient dans leur sommeil innocent au son mélodieux des sphères :

Dont aucun furent qui disoient
Que li petit enfanchon l'oient,

1. DANTE, *Paradis*, t. x, xiv, xxiii; *Purgatoire*, t. xii.

Quant il rient en lor dormant
Qu'il disent qu'il oient chantant
Les angles du paradis.

En avançant plus loin dans la connaissance du symbolisme musical, nous voyons que toutes les parties principales de la musique ne tardent pas à représenter une idée religieuse. Tout est bon à nos mystiques, textes anciens de Pères, allusions d'apologistes, imaginations de symbolistes. Le chœur, parmi les vertus, représente la concorde (1); le chant de l'église est la grande voix du ciel (2); la voix humaine est pour eux l'exhortation divine (3), le son, l'esprit-saint (4); l'ouïe, elle-même, n'est-elle pas représentée par Alain des Isles, comme le second cheval du char de la Prudence? enfin dans le fabliau du *Dieu d'amour*, ce sont les diverses parties de la musique qui servent de matériaux au château de l'Amour.

De rotruenges estoit tos fais li pons ;
Toutes les plankes, de dis et de chanchons,
De sons de harpes, les estaces del fons
Et les salijes, de dous lais de Bretons.

Voilà qui est charmant, mais certes dans un palais si musical, on ne devait pas manquer d'air.

De là au symbolisme et à l'allégorie des tons, des modes et des rythmes, la transition était facile : nos auteurs, tant sacrés que profanes, n'y ont pas manqué.

1. RABANUS MAURUS, MIGNE. t. CXII. p. 898.
2. RUPPERT ABBAS, MIGNE. t, CLXIX. p. 1055.
3. RABANUS MAURUS, t. CXII, p. 1083.
4. RABANUS MAURUS, t. CXII, p. 1059.

Les tons du plain-chant etaient naturellent destinés à entrer les premiers dans le système symbolique du moyen âge. Les tons authentiques furent les jours ; les plagaux, leurs inférieurs, les nuits ; l'hiver eut en partage les tons phrygiens ; le printemps les lydiens, l'été les doriens, l'automne le myxolidien. Il est bien entendu que dans tout ce classement, il entrait beaucoup de l'ancienne théorie des grecs sur les tons. Les notes graves moyennes et aigües représentaient les trois ordres de fidèles dans l'église de Dieu ; la division par tétracordes, les quatre pâques et les quatre sens de l'écriture ; les finales, la mort. Dans chaque tétracorde, le demi ton marque l'humilité sur laquelle s'appuient les autres vertus ; les tons, dans leur ensemble, signifient la vie, la louange de Dieu, les cieux et aussi la voix des apôtres s'étendant sur le monde entier. Les tons mixtes figurent l'union du Seigneur et de son église. Comme Ézéchiel vit deux roues enflammées se pénétrant l'une l'autre et de deux n'en faisant qu'une, de même nous voyons l'authentique et le plagal se fondre pour former le mixte.

Un des monuments les plus curieux de la musique symbolique se retrouve dans les ruines de l'abbaye de Cluny. C'est un chapiteau du XIIe siècle, sur lequel sont sculptés les huit tons grégoriens ; cinq seulement sont encore reconnaissables ; les trois autres sont complètement dégradés. C'est dans les antiennes qui précèdent les tonaires que nous trouvons les allégories propres à chacun des tons. Ce sens est purement mystique ; le plus souvent, il se rapporte bien plutôt à la place du ton dans l'échelle des sons qu'à son caractère esthétique, quelquefois bien difficile à

définir. Le premier ton représente le premier âge du monde, le créateur, Dieu ; le second, le deuxième âge, Jésus, la confirmation de la promesse divine; le troisième est qualifié de ton élevé qui remplit les cœurs par la douceur et la délicatesse de sa mélodie ; il est attribué à la trinité (naturellement), au troisième âge du monde, au troisième jour qui est celui de la Résurrection ; le quatrième, dans un rang inférieur est comme le second du deuxième, disent les textes ; les joies et les peines qu'il apporte sont comme doublées, il est le symbole des quatre évangiles, du quatrième âge, de la quatrième veille (apparition du Christ aux apôtres) ; le cinquième ton est celui des cinq livres de Moïse, de l'extrême onction qui s'adresse aux cinq sens, etc ; le sixième est tout entier voué à la prière : « tu es l'inférieur du troisième mode, lui est-il dit, tu es touchant et viril, mais peu susceptible de variations : tu plairas aux simples ; » il symbolise le sixième jour, celui de la création de l'homme qui, à peine venu au monde, rend grâce à son créateur, le sacrement du l'ordre, enfin tout ce qui tient à la prière ou à l'adoration de Dieu ; c'est le seul dont le caractère particulier semble répondre au sens mystique. Le septième est celui qui représente le plus grand nombre d'idées abstraites. On sait la place que tient le nombre sacré sept, dans tous les symboles de l'antiquité et du moyen âge. Il suffit de citer les sept jours, les sept branches du chandelier sacré, les sept cordes de la lyre et les sept planètes, les sept dons de l'esprit saint, les sept sacrements; aussi le septième ton est-il l'image des idées les plus opposées de la perfection et de la mort, du septième âge, celui de la Résurrection

et du jugement dernier, du septième jour de la création, de la septième parole : *Consummatum est.* Car il est à remarquer que le même symbole peut présenter les caractères les plus différents. L'antienne qui la désigne lui dit : « C'est toi qui formes les danses, et les guides en chantant et en frappant sur les cymbales ». Le huitième dans l'échelle tonale, ne fait que recommencer le premier. Aussi en a-t-on fait l'image de l'éternité et de la béatitude infinie des saints, et même de l'église, dont l'existence ne cessera jamais.

Sur le chapiteau de Cluny, chaque ton est représenté par un musicien qui tient entre ses mains un instrument. Le sens allégorique de la sculpture est le plus souvent défini par une inscription gravée autour. Quelquefois ces inscriptions ne font que préciser le sujet que le sculpteur a voulu traiter : d'autres fois encore elle sont rapport au caractère esthétique et exclusivement musical du ton. La première figure tient une sorte de luth dont les cordes sont effacées ; on lit autour :

Hic tonus orditur, modulamina musica primus.

Le second porte pour légende :

Subsequitur phtongus numero vel lege secundus.

Il est sculpté sous l'image d'une danseuse, qui tient dans ses mains deux cymbales reliées par un cordon. Les cymbales sont larges, hémisphériques, et le cordon qui les retient est fort long. Ces attributs offrent un double intérêt, et par la forme de l'instrument, et par son sens mystique, qui du reste est assez facile à saisir. Les cymbales sont au nombre de deux, pour figurer le deuxième ton ; la chaîne qui les retient semble l'union des deux charités, comme

des deux testaments. Le troisième ton est un homme tenant une lyre à six cordes; la légende coïncide parfaitement avec l'explication symbolique du troisième ton donnée dans le paragraphe précédent; on y lit :

Tertius impingit, Christumque resurgere fingit. Cette légende peut se passer de commentaires; quant à la lyre, nous la retrouverons plusieurs fois, représentant David chassant le démon de l'âme de Saül, comme dans l'antiquité Orphée avait dompté les bêtes féroces, comme le Seigneur, en ressuscitant, avait vaincu le démon de la mort.

La figure et l'inscription qui ont rapport au quatrième ton, s'expliquent parfaitement l'une par l'autre; nous y voyons un clerc frappant avec un marteau sur un de ces carillons à mains, si fréquents aux XIe, XIIe et XIIIe siècles; on lit autour :

Succedit quartus simulans in carmine planctus. Si nous nous reportons au temps où ces clochettes étaient employées pour annoncer et sonner la mort, nous comprendrons le sens de cette représentation du ton le plus lugubre du plain-chant. La dernière représentation à peu près distincte (et encore est-elle bien effacée) nous montre un homme dont la tête a disparu. Il joue d'un luth dont une corde seulement est visible :

Si cupis affectum pietatis, aspice sextum, dit la légende. Ce texte se rapporte bien aux divers sens mystiques du sixième ton que nous avons expliqués. Les figures des septième et huitième tons sont complètement effacées, mais leurs légendes restent. L'un porte :

Insinuat flatum cum donis septimus almum. Il est dédié

au Saint-Esprit, le dispensateur des sept dons. Pour le huitième nous lisons :

Octavus sanctos omnes docet esse beatos (1). Autre part les tons étaient désignés par une épithète caractéristique, dont voici le tableau :

Le 1er ton *Gravis*
2e » *Tristis.*
3e » *Mysticus.*
4e » *Harmonicus.*
5e » *Laetus.*
6e » *Devotus.*
7e » *Angelicus.*
8e » *Perfectus* (2).

Nous ne voulons pas, de notre côté, renchérir sur ces subtilités plus mystiques que musicales; cependant indiquons quelques-uns des tons dans lesquels sont écrits les chants les plus célèbres du XIIIe siècle. Le *Dies iræ* est du premier et deuxième mode, ainsi que le *Libera me*, mais le deuxième y est dominant. Dans le troisième mode on trouve le *Pange lingua*, le *Paschale præconium*, etc., les Hymnes *Laudes* et *A solis ortu*. Dans le quatrième ton sont écrits le « *Gloria* », l'hymne « *Urbis Jerusalem.* » Dans le cinquième qui répond à peu près à notre brillant ton de fa, il faut citer le *Lætare*, et le *Regina cœli* du temps pascal. L'*Ave regina cœlorum* est du sixième. On trouve dans le septième les deux mélodies célèbres du *Lauda*

1. Voir pour ces inscriptions de Cluny : *Annales archéologiques de Didron*, t. XXVI, p. 380, t. XXVII, p. 32-151-287, (article de M. l'abbé POUGNET, 1869-70); un autre de M. BARRAUD, t. XVII, p. 103. Voir aussi H. LAVOIX : *La Musique dans l'Imagerie.*
2. V. *Dict. d'Esthétique. Encycl.* MIGNE au mot *Modes.*

Sion et l'*Alleluia*. Enfin, le *Verbum superbum*, et l'admirable *Veni Creator*, sont écrit dans le huitième ton.

Les intervalles eux-mêmes entraient dans le système symbolique, c'est ainsi que d'après Marchetto de Padoue, la quarte est consonance divine, à cause des quatre saisons, des quatre évangélistes, des quatre-temps. Aujourd'hui tout est bien changé, car loin d'être une consonance, la quarte a besoin le plus souvent d'être préparée. Est-il besoin de montrer, après tant d'autres, quelle place tenait dans la musique la division du temps par trois, en souvenir de la Trinité, mais lorsqu'il fallut en venir au rythme à deux temps indispensable à toute musique, on lui donna aussi son sens mystique ; d'après la *Calliopée légale* d'Hotby, il représentait le double testament, ancien et nouveau.

Il n'est pas jusqu'aux notes de la gamme qui elles aussi n'aient eu leur symbolisme. Comptées d'après les cinq doigts de la main, elles étaient l'image des quatre affections premières, auxquelles on en ajoutait une cinquième : l'amour joyeux, l'espoir ou le désir, la compassion, la crainte, la douleur : par un ingénieux arrangement des voyelles qui forment les noms des cinq notes, Gerson était arrivé dans son *De canticis* à cette formule allégorique :

la.....	amour joyeux
re.....	espoir.
mi.....	compassion.
sol.....	crainte.
ut.....	douleur (1).

1. *De Canticis tractatus*, 1701, t. III, p. 634.

Le si manque à ce jeu d'esprit, mais on sait que son caractère mobile dans l'ancienne tonalité le rendait difficile à définir même mystiquement. Enfin ne quittons pas la musique proprement dite, sans rappeler que les portées aussi avaient leur sens symbolique : « Après fut pointe musique qui aprent à canter par coi li services de Diu est fais, et par coi il est plus biaus ; car par ceste art cantent et orghenent... N'est mie cans qui n'est selon musique, et qui n'est escris par IIII lignes... car les IV nombres par coi eles sont escrites senefient les quatre vertus : prudence, force, atemprance et justice ; et li VIII ton senefient bones eurtés qui sont en l'ame (1). »

Les instruments, avec leurs formes variées, avec leurs sonorités diverses, fournissaient ample matière aux symbolismes et aux allégories, c'est là que le calembour et l'anachronisme fleurissaient dans tout leur éclat ; les noms des instruments étaient le plus souvent les seules causes de leur caractère mystique ; si différents que soient ces noms, nos symbolistes les saisissaient avec avidité, jonglaient subtilement avec chaque syllabe, avec chaque mot ; de la cithare biblique, par exemple, ils faisaient tour à tour une lyre, une guitare, une harpe, un luth ; le psaltérion de l'écriture se transformait, suivant les besoins du moment, en instrument de toute époque ; il fallait trouver un sens à chaque objet, et on le trouvait.

Les deux grands instruments symboliques furent incontestablement la harpe et la trompette, dont les noms se rencontrent à chaque livre de l'écriture, mais tous les autres

1. *Chronique du faux Turpin.* V. RUTEBŒUF, éd. *Jubinal* t. 2. p. 425.

engins sonores et ceux même dont l'invention était des plus modernes, par rapport aux musiciens du XIIIe, avaient aussi leur sens allégorique puisé dans l'Ancien ou le Nouveau Testament.

La harpe ne fut elle pas de tout temps le principal instrument de David ? c'est à peine si elle fut quelquefois abandonnée pour la lyre, sa congénère, le luth, le psaltérion ou les clochettes, si bien que lorsqu'il s'agit d'expliquer le mot *cithara* des psaumes, le commentateur ne tarit pas en comparaisons pieuses. D'après l'apocalypse, la harpe exprime la foule des élus qui chantent hosannah de toutes les cordes les plus harmonieuses ; de là à représenter les passions gouvernées par l'amour de Dieu, la distance n'était pas grande, si bien que l'instrument de David finit par représenter l'accord des passions et de la raison chez les saints, ainsi que la lyre avec laquelle elle se confond souvent, grâce aux obscurités du texte sacré, grâce aussi aux souvenirs classiques et platoniciens. La voici, suivant saint Isidore, armée de sept cordes et figurant l'harmonie des mondes, tandis que, dans l'ordre des sentiments mystiques, elle est l'image des harmonies entre l'homme et l'esprit saint. Nous avons vu que déjà dans Boèce, les cordes, ainsi que les tons et les notes, avaient pris le nom des planètes et les représentaient.

La cithare et le psaltérion, c'est-à-dire le luth et tous ses dérivés, et le tympanon moderne à baguettes, étaient souvent comparés entre eux. Une particularité de la forme de ces deux instruments et la façon dont le musicien les tenait contre sa poitrine, avaient été d'un grand secours aux mystiques pour lui attribuer les sens les plus

ingénieux. Tous deux devaient peindre un sentiment de notre cœur : le psaltérion représentant la joie et la contemplation ; la cithare, les douleurs de la pénitence ; la matière même des cordes n'ajoutait pas peu à la délicatesse de l'allégorie : armé de ses cordes d'argent, sonnant fièrement au moindre contact des baguettes ou des doigts, le psaltérion ne semblait-il pas fait exprès pour peindre les saintes joies les plus exubérantes ? La cithare, au contraire, avec ses cordes de boyaux tordus, paraissait l'image même des tourments de la pénitence ; enfin quel était le clerc assez impie pour ne pas comprendre que ces deux instruments tenus si près de la poitrine semblaient dire au chrétien : « Élève toujours ton cœur vers Dieu (1) » ?

Pris séparément, la cithare et le psaltérion avaient chacun leur sens. Celle-ci, disaient les mystiques, avait la forme de la poitrine humaine qui renferme le cœur, aussi ses cordes étaient elles les vertus et les biens spirituels qui naissent de la véritable dévotion. Cependant, il ne faut pas beaucoup s'étonner si par antiphrase la cithare signifiait aussi les débauches mondaines et les plaisirs des impies, car Isaïe a dit :

« Cithara et lyra et tympana et vinum in conviviis vestris. »

D'un autre côté, d'après Raban Maurus, la cithare représentait la raison, la vie active, la mortification de la chair, la joie, la douceur de la consolation (2). Mais ce n'était pas tout. Par la confusion de son nom moderne

1. Gerson, *De Canticis*, p. 626.
2. Migne, *Patr. Lat.* t. cxii, p. 897.

avec la harpe et la lyre, grâce aux sept cordes dont elle était souvent montée, elle signifiait les sept mouvements du ciel, et le son de ses cordes était le battement de notre cœur. En effet c'était encore un moyen de revenir à la comparaison avec la poitrine humaine, qui avait paru si ingénieuse, et ici le calembour reprenait son empire. Jugez-en plutôt : « Veteres autem citharam fidiculam vel fidicem nominaverunt, quia tam continue inter se corde ejus, quam bene conveniant inter quasfi des sit. (Isidore de Séville, ap. G. Moravium) (1).

Le psaltérion affectait souvent la forme triangulaire ; on y vit aussitôt l'image de la Trinité, mais, quelle que fut l'origine de son nom, il n'avait pas tardé à être appelé psalterion *a psallendo*, et par sa belle et éclatante sonorité, il était absolument destiné à représenter la gloire de Dieu (Isidore). Il avait dix cordes, en l'honneur du décalogue, paraît-il, et il était aussi l'ancienne loi, parce que nos mystiques avaient cru le reconnaître dans les plus anciens textes de l'écriture.

Parmi les instruments à cordes, d'autres étaient moins nobles, comme le chorus, que nous avons décrit plus haut et qui dans l'union de ses trois cordes, représentait, d'après Gerson, la charité fraternelle, et l'ensemble de ceux qui chantaient la gloire de la Trinité. La vielle ou symphonie, grâce à sa roue, à son clavier, à ses cordes minces, représentait notre être tout entier, qui se meut sous l'impulsion de notre cœur, mais s'arrête dès que celui-ci cesse de battre (Gerson). La viole, au contraire, chez les écri-

1. De Coussemaker, *Script.* t. I, p. 9.

vains religieux, comme chez les trouvères, était l'image de nos vices et de nos plaisirs mondains; nous la verrons entre les mains du diable et d'êtres immondes, nous la trouverons mêlée à toutes les turpitudes de la vie humaine. Pauvre viole, victime d'un affreux calembour et aussi de la mauvaise réputation des ménestrels, dont elle était l'instrument préféré!

Bien autrement noble était la trompette qui sonnait chez les prophètes et dans l'Écriture la victoire ou la colère de Dieu. Aussi signifiait elle la prédication de l'Ancien et du Nouveau Testament (1), les trésors de charité répandus par cette prédication (2), la voix vibrante des anges, et aussi la persécution dont les apôtres avaient été l'objet.

La flûte, au contraire, était maudite. L'antiquité lui avait fait une légende assez peu flatteuse; Minerve, furieuse de voir qu'en jouant elle se déformait le visage, l'avait rejetée avec colère; Marsyas en jouant de la flûte n'avait pas été heureux contre Apollon; aussi le moyen âge avait-il gardé rancune au pauvre instrument. Suivant Rabanus Maurus, elle était la parole des méchants (3). Wolberus Abbas (4) cependant l'avait regardée comme un symbole d'humilité, et nous voyons le bon Pasteur jouer de la flûte de Pan dans les représentations chrétiennes des catacombes. Cependant le déshonneur pesait toujours sur elle.

Il est vrai de dire que la flûte prenait largement sa

1. ALCUIN, *Patrologie*, t. C, p. 1135.
1. RABANUS MAURUS, t. CXII, p. 1069.
3. RABANUS MAURUS, t. CXII, p. 929.
4. WOLBERUS ABBAS, t. CXCV, p. 1178-1258.

revanche, lorsque, montée sur les sommiers, elle sonnait à pleins tuyaux. L'orgue, l'instrument sacré par excellence avec ses immenses sonorités, était pour les mystiques l'image des grandes eaux de l'Apocalypse ; il poussait l'âme vers l'amour divin et la joie (Rab. Maurus) (1). Enfin, quoique composé de flûtes petites et grandes, l'orgue était noble, parce que ce n'était pas au moyen de la bouche humaine qu'il résonnait, mais par des soufflets.

De tous les instruments de percussion, c'était le tambour, sous ses diverses formes, qui avait pris le plus de sens symboliques; frappé à tour de bras, il représentait la mortification de la chair (2). Le fidèle qui ne pouvait s'élever jusqu'aux finesses de la cithare et du psaltérion, c'est-à-dire comprendre toutes les beautés de la foi, pouvait encore arriver au bonheur des saints, grâce au tympanon plus facile à apprendre et à manier, c'est-à-dire, grâce au jeûne et à la mortification (3). Les timbales ou naquaires avaient, suivant le même auteur, un rôle plus compliqué. Comme chacun sait que l'instrument se compose de deux hémisphères de taille inégale, l'un grave, l'autre aigü, Gerson profite de cette disposition pour nous montrer par là la crainte de celui qui s'humilie et l'élévation de celui qui espère en la miséricorde de Dieu (4).

Mais voici les clochettes et cymbales ;. elles aussi prennent part au concert mystique et allégorique, Nous retrouverons souvent les carillons à main dans les repré-

1. Rabanus Maurus, t. cxii, p. 1012.
2. Gerson, *De Canticis*, p. 628.
3. Bruno Carthusianus. Migne. *Patr. Lat.* t. clii, p. 1169.
4. Gerson, *De Canticis*, p. 627 et suite.

sentations du roi David ; disons seulement qu'elles représentaient la gloire de Dieu et que les deux marteaux au moyen desquels on les faisait sonner, n'étaient autre chose que les deux testaments. Elles aussi, signifiaient l'harmonie de l'univers, lorsqu'elles n'étaient pas l'image de la la prédication (1). Dès cette époque les carillons des horloges étaient connus et appréciés, l'image de Dante au xe chant du Paradis est toute poétique : « L'horloge nous appelle à l'heure ou l'épouse de Dieu se lève pour chanter à l'époux Matines et mériter son amour ; » aussi les carillons étaient-ils comme le commentaire musical de ce passage du psaume *Laudate eum in cymbalis jubilationis*. Par contre les cymbales n'étaient pas en odeur de sainteté ; d'après Rabanus Maurus, elles ne signifiaient rien moins que le vice du bavardage et la prédication de l'Antéchrist (2).

Ce sont en effet les allégories divines qui abondent dans toute cette mythologie sacrée, et qui pourrait dire combien de fois la musique fut appelée au secours de la poésie et du mysticisme pour figurer Dieu le Christ, les saints, les anges, etc. ? Dans les textes, les comparaisons abondent ; dans les représentations, les figures se multiplient. Alain des Iles, dans une petite pièce de vers intitulée *de incarnatione Christi rhythmus perelegans*, fait des sept arts comme une gerbe mystique qu'il offre au Seigneur et voici ce qu'il fait dire à la musique :

Musica.
Dum factoris et facturæ
Mira fit conjunctio,

1. Rabanus Maurus Migne, t. cxii, p. 1067.
2. Rabanus Maurus Migne t. cxii, p. 895.

Quis sit modus ligaturæ,
Quis ordo, quæ ratio,
Quæ sint vincla, quæ juncturæ,
Qui gumphi, quæ unio,
Stupet sui fracto jure
Musicæ proportio.
In hoc verbi copula
Stupet omnis regula (1).

Ceci n'est qu'une allusion mystique, mais si nous en venons aux comparaisons du Christ avec la musique ou ses instruments, la liste pourra devenir interminable. Citons-en seulement quelques-unes, qui, tirées des Pères ou des écrivains les plus autorisés, étaient comme la monnaie courante de la poésie et du mysticisme à cette époque. La comparaison la plus fréquente était celle du Christ avec une cithare; tantôt comme dans saint Bernard (2), c'était le Christ pendu à la croix, comme les cordes sont tendues sur l'instrument; tantôt par une idée analogue, comme dans Cassiodore, la cithare représentait la Passion; tantôt aussi c'était l'humanité du Christ qui était ainsi figurée, car on sait que la lyre rappelait la forme de la poitrine humaine (3). Puis, cette même passion rappelant la rage avec laquelle on frappe sur un tambour, voilà Jésus-Christ comparé à cet instrument. On sait de reste de quelle façon les premiers chrétiens avaient rattaché la légende du Christ à celle d'Orphée; de là les nombreuses comparaisons avec la lyre; mais si l'écrivain pensait au Christ

1. MIGNE, *Patr. Lat.* t. CLXXXIV, p. 655.
2. MIGNE, t. LXX, p. 404 et ALCUIN, t. CX, p. 1122.
3. BRUNO CARTHUSIANUS, t. CLII, p. 909.

ramenant la brebis égarée, la flûte des pasteurs remplaçait les plus nobles instruments (1).

L'ancien testament; avec David et les prophètes, fournissait aussi un contingent considérable à l'allégorie et au symbolisme. Les images du roi prophète suffiraient seules à nous permettre de suivre dans les manuscrits et dans les monuments, ce que l'on pourrait appeler la mode en matière d'instruments de musique. Au commencement du christianisme, lorsque les peintres et les sculpteurs s'inspiraient encore des traditions grecques, c'était la lyre, l'instrument par excellence, que l'on mettait entre les mains du psalmiste. Plus tard, lorsqu'à la lyre antique succédèrent les instruments importés par les envahisseurs du nord, le roi prophète suivit l'impulsion nouvelle et, généralement, on lui attribua l'instrument qui à l'époque où l'artiste composait, tenait le premier rang dans la hiérarchie musicale. Les manuscrits d'origine saxonne lui prêtent le crowth si populaire et si répandu en Angleterre; mais le plus souvent au IXe et au Xe siècle, nous rencontrons la harpe. Plus tard, c'est le psaltérion qui vient prendre la place d'honneur; il a fréquemment la forme symbolique du triangle. Par un jeu de mot bien fréquent le *psaltérion* parut l'instrument le plus propre à chanter les *psaumes* de David, et pendant une longue période il fut au roi prophète ce que la lyre avait été à Orphée. Au XIIIe siècle la mode des orgues portatives régnait dans toute sa force, on en trouve un nombre considérable, et on peut en dire autant des carillons ; aussi David ne man-

1. RUPERT ABBAS, 169, t. CXX, p. 150.

quait-il pas de jouer de l'orgue ou du carillon (1).

Un des plus charmants monuments de ce genre au XIIIe siècle est un David dans un *exultate* gothique s'escrimant sur un carillon à main de 8 cloches. Il est soigneusement décrit dans les excellents mémoires de la *Société archéologique de Sens* (1861 p. 225.) Une autre miniature d'un manuscrit du XIIIe siècle nous montre David jouant de la harpe au milieu d'un monument de style gothique. Il occupe seul le fond du tableau dans un compartiment à part. Autour de lui sont ses quatre musiciens : Asaph, Eman, Ethan et Edithun ; l'un joue de la viole, l'autre d'une espèce de hautbois, le troisième sonne de la cornemuse, le quatrième frappe de la main gauche sur un tambourin, tandis que sa main droite tient un flûtet dans lequel il souffle. Un autre épisode de la Bible, l'histoire de la fille de Jephté, fait encore le sujet d'une admirable miniature du manuscrit de saint Louis ; au folio 54, on voit les filles d'Israël accourir joyeuses au devant de Jephté. A leur tête Seila danse en s'accompagnant du tambourin.

David et ses psaumes, l'ancien Testament et la Bible pourraient nous fournir une ample monographie, rien que pour le XIIIe siècle, mais voici les saints, les apôtres, les anges, les démons, toute la troupe surnaturelle qui nous appelle, et pour ceux-là les musiciens ont conservé aussi de fines allégories. Les apôtres et les saints patriarches sont comme les cordes de la cithare tendues par l'affection, la trompette à la voix sonore, la cloche qui s'entend au loin

1. RUPERT ABB, MIGNE, t. CLXIX.

est l'image des prédicateurs et des confesseurs de la foi (1). Au ciel l'hosannah des anges se compose de trois mélodies qui résonnent dans les trois ordres de joie. Dante les a entendus et a su les décrire (*Paradis*, chant XXVIII vers 126). Il a entendu aussi le son des harpes qui les accompagnaient (chant XIV, vers 118). Les saints et leurs aventures fournissent aussi un grand nombre d'allégories relatives à la musique. Dans le poème anonyme de la *Cort du Paradis* on entend les quatre évangélistes sonner du cor à pleins poumons et au chant X du *Paradis*, Dante nous montre Boèce jouissant dans le soleil du bonheur des élus. Puis vient pendant tout le moyen âge l'iconographie musicale des saints. Voici le comédien saint Gensès avec sa viole, saint Simon le solitaire ou l'insensé avec sa cornemuse, saint Hubert avec son cor de chasse, le pape saint Corneille et saint Lambert, évêque de Liège, tous deux avec leur harpe. Si nous ne nommons point ici sainte Cécile, la musicienne par excellence, c'est qu'elle ne devint la patronne des musiciens qu'au XIVe siècle (2).

De là à faire figurer dans la musique nos vertus et nos vices, il n'y a pas loin ; aussi le pas est-il rapidement franchi. Suivant Alcuin, la trompette représente la charité chrétienne, parce qu'elle excite à la guerre spirituelle (3). La tempérance, la force, la justice sont représentées au purgatoire de Dante par autant de danseuses (chant XXXI) ; enfin Hugues de Saint-Victor nous explique la musique

1. RABANUS MAURUS, t. XII, p. 877. RUPERT ABBAS, t. CLXVIII, p 19.
2. V. CAHIER, *Caractéristique des saints*, t. II. au mot *Musique* et H. LAVOIX fils : *La musique dans l'Ymagerie du moyen âge.*
3. MIGNE, t. C, p. 1116.

des âmes, c'est-à-dire, la vertu, la justice, la piété et la tempérance, avec les passions qui les combattent, comme la colère et la concupiscence ; c'est un charmant concert. Mais ce sont surtout les animaux jouant de quelqu'instrument qui sont chargés de représenter nos vertus et surtout nos vices, et alors la matière devient inépuisable, étant donnée la verve toute gauloise que savent mettre même dans leurs représentations les plus mystiques, ces dignes pères de Rabelais. Citons en cependant quelques-uns. A Notre-Dame de Saint-Lô, le singe habillé en moine et qui joue de la viole représente l'hypocrisie. Dans la crypte de Parise-le-Châtel (Nièvre) on voit un âne harpant au milieu des sept péchés capitaux (SOULTRAIT, *Statistique de Nevers*.) Du reste, malgré des légendes pieuses, l'âne qui n'en pouvait mais, a bien souvent été chargé du poids de nos iniquités. Tantôt il joue de la flûte, de la viole, de la harpe et nous montre par là combien l'orgueil est dangereux et ridicule ; tantôt il est en fort mauvaise compagnie avec un singe ; quant à celui-ci c'était le démon lui-même, et sa figure du reste se prêtait fort bien à l'allégorie.

Nous n'avons point l'intention de faire ici un bestiaire musical. Rappelons donc rapidement les représentations dans lesquelles la musique vient prendre sa place à un titre quelconque à côté de l'allégorie. D'après Daniel et les Psaumes, les animaux ont leur partie bien marquée dans l'immense concert symbolique, « et benedicite, omnes bestiæ et pecora, Domino et super exaltate eum in secula » (Daniel III, 81). « Bestiæ et universa pecora laudent nomen Domini » (Ps. DXLVIII, 10). Voilà des titres indiscutables

et d'une respectable antiquité. Aussi chaque animal vient-il réclamer sa part de symbolisme. Voici le cygne qui depuis l'antiquité est resté dans toute sa gloire. « Sa voiz fait toz sons à chanter, porce que son col est lonc et ploie. Et si dient les païsant que es montaignes de Iperborée en Grèce, quant hom chante de citole, que grant torbes de cisnes viennent entor lui por le délit dou chant; dont li plusor dient que quant il doit morir, une des pennes de son chief est fichiée en sa cervele et adonc aperçoit il sa mort, lors commence à chanter si doucement que merveille est à oïr, et en chantant ainsi défine sa vie ». Voici dans le *Trésor* de Brunetto Latini, toute la légende du cygne racontée au XIIIe siècle ; c'est celle de l'antiquité, c'est celle de nos jours ; rien n'a pu détrôner le cygne de sa royauté musicale, et ce muet est toujours resté aussi célèbre que le rossignol. Non-seulement on le fait chanter avant de mourir, mais Richard de Fournival lui prête encore le pouvoir d'accorder sa voix au son de la harpe. Ne faut-il pas joindre à ce chanteur un peu surfait les sirènes qui viennent aussi en droite ligne de l'antiquité. Non contentes d'accompagner le chant des sphères dans la musique céleste, d'attirer dans leurs pièges tous les navigateurs, de représenter symboliquement les attraits charmants du vice, elles jouent de tous les instruments avec une égale supériorité ; toujours d'après l'auteur du *Bestiaire d'amour* (1).

1. Pour les sirènes et autres chanteurs symboliques, nous renvoyons le lecteur à un livre assez curieux de G. Kastner, intitulé : *Les Sirènes*, in-4°.

Mais voici des animaux non moins poétiques, le serpent aspic qui garde l'arbre du baume et qu'on pourrait endormir au son de la harpe s'il ne prenait ses précautions, seulement il les prend, et pour cela ferme ses deux oreilles, l'une avec sa queue, l'autre avec du limon. Le grillon qui symbolise la vanité punie, meurt souvent pour avoir trop chanté. La calende (alouette) représente la prière en s'élevant vers les cieux et en faisant entendre dans son chant ces mots : *Gloria domino*.

Enfin les poissons, dans cet immense concert continuent comme dans l'antiquité à figurer le public et les auditeurs. « Dalfins, dit Brunetto Latini, est un grans poissons de mer qui ensuit la voix des hommes ». Girard de Cambrie (1) que nous avons tant de fois cité, dit avoir vu de ses yeux des phoques suivre des navires pour écouter la musique ; ce qui est plus merveilleux encore, c'est qu'ils sortaient de l'eau pour entendre sonner la trompette.

Voilà bien des enfantillages, il est vrai, bien des subtilités, bien du temps perdu, mais nous pensons qu'un tableau de la musique au XIIIe siècle eut été incomplet si nous n'avions tenu compte de la critique et de l'allégorie en ce qui regarde la musique. Nous verrons dans le résumé que jusqu'à un certain point, nos contemporains n'ont point dédaigné ce côté de la musique qui appartient plus à la poésie et à l'imagination qu'à l'art lui-même, mais qui de tout temps, et même à leur insu, a inspiré les plus grands artistes.

Qu'on ne s'étonne point de trouver ici parmi les auteurs

1. *Scriptores rerum Britannicarum*, t. XXXV de la collection de la *Descriptio Cambriæ*, p. 152.

un grand nombre de citations antérieures au XIIIe siècle, nous avons expliqué comment l'esprit des pères et des philosophes du Ve au VIIe siècle avaient inspiré en partie toute cette symbolique que nous avons tenté d'exposer rapidement dans ce chapitre.

RÉSUMÉ.

A TRAVERS SEPT SIÈCLES.

Ce n'est pas pour le plaisir de réunir un grand nombre de notes et de les coucher tant bien que mal sur le papier qu'au sujet du manuscrit de Montpellier nous avons entrepris ce travail dans lequel nous racontons le treizième siècle musical. Nous avons pour l'érudition tout le respect qu'elle mérite, eu égard au travail qu'elle exige, mais nous la considérons comme absolument inutile le jour ou elle n'a pas pour unique but d'expliquer la marche de la vie matérielle ou intellectuelle de l'humanité; aussi croyons-nous bon de montrer en quelques pages comment le treizième siècle se rattache à notre époque, de comprendre en peu de lignes comment s'est faite l'évolution musicale pendant les sept siècles qui nous séparent du règne de Saint-Louis.

Nous avons dit l'opinion des musiciens et des théoriciens du moyen âge sur la musique de leur temps, mais nous n'avons pas dit la nôtre. Au point de vue relatif, on sait de reste son importance; elle est comme le lien de la musique antique et de la moderne; une langue plus jeune s'est infusée dans l'art depuis le XIe siècle; les rhythmes sont nés ou plutôt se sont manifestés plus ouvertement; le contrepoint s'est dégagé peu à peu des successions sin-

gulières qui le rendaient véritablement barbare. La ligne mélodique s'est rapprochée de ce que nous appelons un dessin ; bref il y a dans toute cette musique comme un vague esprit de transformation; c'est le XIIIe siècle qui est pour ainsi dire le point de jonction où commencent à s'unir les deux musiques plane et mesurée, le plain-chant et la mélodie, qui doivent former notre art moderne. Comme dans toute période de transition le théoricien hésite et se trouble, et pendant qu'il cherche, il ne peut voir l'art naissant près de lui, à plus forte raison deviner des destinées de cet art. Ce n'est que dans les compositions mêmes, dans les pièces de chant et dans les pièces instrumentales que l'on peut découvrir le vrai caractère esthétique de la musique à cette époque.

Au point de vue absolu, je ne conseillerais aujourd'hui à aucun compositeur d'écrire une mélodie du genre de celles que nous avons analysées, si amoureux qu'il soit du pastiche et de l'archaïsme. Quelques-unes, d'origine populaire, ont il est vrai, un tour facile et un rythme accentué, mais on ne peut nier que l'inspiration en est des plus courtes, que la phrase mélodique ne dépasse pas quatre mesures, que les répétitions du même membre de phrase sont monotones et fastidieuses, c'est-à-dire que, même dans les mieux venues, on ne trouverait pas encore aujourd'hui de ce que nous appelons une bonne mélodie. Nous pouvons citer parmi les plus caractéristiques, celle d'Adam de la Halle, « Robin m'aime », la jolie chanson « Quant repaire la verdor », où se fait déjà sentir le gracieux rhythme du six-huit, la prose « d'O filii et filiæ. » Malgré le charme naïf de ces mélo-

dies, choisies entre toutes, il faut avouer qu'elles paraîtront pauvres à nos musiciens. S'agit-il d'écrire le contrepoint dont nous avons longuement parlé, de faire entendre ensemble plusieurs de ces chants, ces mélodies perdent aussitôt de leur aisance; leur caractère rythmique et mélodique disparaît, et ces pièces à plusieurs voix qui méritent toute l'attention de l'historien et du critique, semblent des combinaisons mathématiques de notes plutôt que des compositions artistiquement écrites. Le vague de la tonalité, son caractère balbutiant et chancelant, la mollesse des suites d'octaves et en même temps la rudesse des successions de quintes et de quartes que les musiciens ne savent point encore éviter, rendraient insupportable pour une oreille moderne cette musique si intéressante au point de vue historique. Aussi, les grandes compositions musicales de cette époque telles que les mystères, les jeux, où si grande place étaient faite à notre art, n'auraient-ils à notre époque qu'un intérêt d'archéologie et de curiosité, si modernes, si naturalistes même que soient dans certaines parties des drames sacrés; comme celui de *Sainte-Agnès*.

Il faut bien reconnaître, dût notre orgueil en souffrir, qu'Adam de la Halle et ses contemporains n'écrivaient pas leur musique pour les amateurs et les musiciens du XIXe siècle, et cependant si l'on veut bien regarder de près, il est évident que nos artistes sont bien les descendants directs des trouvères et des déchanteurs.

Nous nous sommes longuement arrêtés sur les maîtrises et les écoles épiscopales et abbatiales, parce que c'est à elles que nous devons les compositeurs qui portèrent

jusqu'en Italie la gloire de l'école franco-belge, si brillante aux XVe et XVIe siècles. Lorsque l'opéra fut fondé en France, avec Cambert d'abord et Lulli ensuite, ce fut dans les maîtrises que les fondateurs allèrent chercher leurs premiers interprètes ; on a bien un peu ri de ces chantres de lutrin qui faisaient rouler si terrifiquement le tonnerre, mais élevés à bonne école, ils étaient souvent bons musiciens, et ce n'étaient point des artistes si médiocres que Chassé, Thévenard et Legros, pour lesquels Lulli, Campra, Rameau, et même Gluck écrivirent leurs plus beaux chefs-d'œuvres. La Révolution fit tomber les maîtrises, ou du moins les changea tellement qu'elles ne furent plus que l'ombre d'elles-mêmes, mais il n'en reste pas moins vrai que jusqu'à une époque encore assez rapprochée de nous, l'art musical dût ses meilleurs maîtres et ses meilleurs exécutants à ces vieilles écoles qui, fondées ou restaurées par Charlemagne, étaient dans tout leur éclat au XIIIe siècle.

Quant au mode d'enseignement de la musique, il a nécessairement peu changé. Alors comme aujourd'hui, il y avait des chanteurs qui savaient lire à première vue et d'autres qui ne chantaient que par routine. Le traditionnel monocorde a fait place à des instruments comme le piano et le violon par exemple, mais à tout prendre, bien des professeurs apprennent encore à leurs élèves les intervalles par le procédé des vieux maîtres du moyen âge ; le progrès a consisté à employer uniquement les noms des notes de la gamme, en débarrassant le solfège du fatras mathématique et proportionnel qui, sous prétexte de science, ne faisait que rendre inintelligible une étude déjà difficile.

De la notation de cette époque que nous est-il resté? les clefs, les portées et quelques autres signes. Les clefs, jusqu'au XVe, restèrent ce qu'elles avaient été en principe, c'est-à-dire de simples points de repère pour les hauteurs diverses des notes; ce ne fut qu'au XVIe, à peu près, qu'elles indiquèrent aussi le genre de voix; les nécessités du contrepoint avaient rendu cette convention obligatoire; à partir de ce moment la clef de *sol* qui n'apparaît pour ainsi dire au moyen âge qu'au point de vue théorique, fut plus employée; elle en arriva même à remplacer la clef *d'ut* du ténor, malgré les singulières erreurs que peut faire naître son emploi dans le mariage des voix; peu à peu, la clef de *fa*, mobile sur deux lignes de la portée, se fixa sur la quatrième; la clef d'ut sur la seconde ligne disparut, ou à peu près; celle de *sol* cessa de s'asseoir sur la première ligne; on perdit le souvenir des clefs de *ré* et de *la* que le treizième siècle connaissait et qui longtemps encore trouvèrent place dans les tablatures, mais, au résumé, si les clefs sont devenues un peu moins mobiles, leur caractère est resté le même, leur figure s'est à peine transformée; les lettres gothiques se sont arrondies, mais elles représentent toujours l'F, le C et le G auquels elles doivent leur origine.

Les lettres, qui dans la notation boétienne représentaient les notes, n'ont point disparu; elles servent toutes encore en Allemagne et en Angleterre pour désigner les notes; on s'est contenté de les déformer un peu pour indiquer les dièzes et les bémols que le moyen âge ne nommait pas; les facteurs indiquent toujours le nom des cordes par les lettres de Boèce et de Guy

d'Arrezzo ; enfin n'a-t-on pas vu Rousseau, Galin et tant d'autres employer les chiffres de la même façon que Boèce employait les lettres ?

La forme des notes a subi plus de transformation, cependant la filiation est assez facile à suivre. Parmi les signes encore usités aujourd'hui le treizième siècle connaissait la noire, la croche, la double pause, la pause, la demi-pause et le soupir ; le sens conventionnel de ces signes a changé, mais la forme devenant successivement triangulaire ou ovale, est restée à peu de chose près la même. Vers les premières années du XIVe apparut la notation blanche ou vide, qui nous valut la maxime ou double blanche, la blanche et la ronde. Le plain-chant, du reste, a gardé du moyen âge la longue, la double longue, la brève et le guidon.

Les grappes de notes, si fréquentes dans les manuscrits et appelées ligatures ont disparu. En effet elles appartenaient à un système conventionnel de notation qui a heureusement été remplacé. Ici, malgré quelques imperfections de notre écriture, le progrès est évident. Ce ne fut qu'au XVIe siècle que la notation proportionnelle fut abandonnée, après être arrivée, au commencement du XVe, aux combinaisons les plus compliquées.

En revanche, si de l'intonation simple nous passons au rythme et à ses signes représentatifs, les choses se sont si complètement transformées qu'il serait puéril même de chercher à établir un parallèle. Notre écriture rythmique est encore il est vrai proportionnelle et de convention, cependant ces conventions sont devenues plus nettes, ces exceptions moins nombreuses ; ajoutez à cela

les barres de mesure, ces jalons de la lecture, mais elles ne furent définitivement établies qu'à la fin du XVIIe siècle, et dans bien des pièces jusqu'à 1700, surtout en Allemagne, elles manquent souvent. Cependant le treizième siècle ne connaît pas les signes de mesure, qui éclairent aujourd'hui le rythme de chaque morceau. Ces signes, fort compliqués d'abord, avec leurs cercles, leurs demi-cercles et leurs points, sont du XIVe et n'ont été abandonnées qu'avec les proportions. Ce ne fut qu'au XVIIe qu'ils cessèrent d'être en usage, surtout dans la musique pratique, bien que les théoriciens les aient conservés encore jusqu'au XVIIIe; on les retrouve dans le *Dictionnaire* de Brossard en 1695 et 1708.

En effet, c'est surtout dans le rythme et la tonalité que consiste la révolution qui sépare le moyen âge des temps modernes. Que les mélodies primitives aient été rythmées, de nombreux exemples sont encore là pour le prouver; déjà au XIIIe siècle, les différences entre le plain-chant et la musique mesurée étaient nettement établies, mais cette partie de notre art s'est enrichie à ce point depuis le XVIe siècle, le sentiment rythmique qui avait mis trois siècles à se développer s'est si nettement accusé, qu'à part quelques mélodies dont le début a un certain dessin, ces mesures embryonnaires ne diffèrent que bien peu pour notre oreille du flottant plain-chant. Notons cependant que les deux grandes divisions de la mesure en trois et deux temps sont déjà connues et, malgré la supériorité de la mesure ternaire sur la binaire, celle-ci existe et est employée.

Nous avons expliqué de notre mieux les lois de la mé-

lodie, au moyen âge, et comment la musique était décalquée sur les paroles. Prosodie et musique ont changé depuis, cela est indiscutable, cependant, pour qui regarde bien dans l'histoire, chaque fois qu'une révolution s'est accomplie, elle a eu pour but de resserrer les liens qui devaient unir la musique et la poésie; que ce fût au commencement du XVIIe siècle, avec Peri et Caccini, que ce fût sous l'influence de Gluck, toujours les réformateurs ont été guidés par la même esthétique : toujours ils ont cherché ce que les compositeurs et théoriciens avaient naïvement cru trouver au XIIIe siècle, le mariage de la musique et des paroles.

Nous avons dit que l'harmonie, telle que nous la comprenons aujourd'hui, n'existait pas au siècle de saint Louis, mais nous avons pu signaler au passage les premiers essais de contrepoint. La tonalité chancelante pendant les trois siècles qui séparent notre époque du XVIIe ne s'affirma qu'avec le XVIIe, mais, à peine établie définitivement, la voilà qui se transforme encore; et qui oserait affirmer que l'harmonie, dont elle est la base ait dit son dernier mot? Qui oserait prétendre que l'harmonie essentiellement tonale de Mozart satisfait aujourd'hui nos oreilles avides d'expressions sonores nouvelles, d'impressions inattendues? Dans quelques mélodies du XIIIe siècle la tonalité se fait vaguement sentir, dans quelques pages musicales contemporaines, nos musiciens semblent la fuir; ne pourrait-on trouver là un rapprochement curieux?

Nous évitons, il est vrai, et depuis longtemps, des intervalles tels que les quintes et les quartes consécutives, qui n'effrayaient pas trop les musiciens du XIIIe. Cependant Mo-

zart dit dans une de ses lettres avoir entendu en Italie deux voix qui chantaient à la quinte l'une de l'autre; Rossini a fait un emploi aussi heureux que coloré de trois quintes consécutives au commencement du deuxième acte de *Guillaume Tell*. M. Saint-Saëns a fait de même dans sa *Danse macabre*.

Si primitif que soit le contrepoint du XIIIe, nous avons prouvé par des exemples que l'art de superposer des mélodies n'avait point été abandonné par les maîtres les plus modernes. Pris dans le sens classique du mot, le contrepoint n'existe pas encore pendant le siècle qui nous occupe ; il ne possède ni le canon, ni les imitations ni les fugues, et les spécimens que l'on en a donnés, nous paraissent plus modernes que le XIIIe ; cependant, dans les pièces d'une date indiscutable, de timides rentrées successives se font déjà sentir, des appels de notes éveillent l'attention ; le canon va naître de ces formes encore abruptes, et après lui la fugue, cette conception musicale si large et si logique, dont Jean Sébastien Bach saura trouver la plus parfaite expression dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Parmi les instruments, nous en avons conservé plusieurs à l'état naturel. Le tympanon chez les tziganes, le tambourin avec son inséparable compagnon le flûtet chez les provençaux, le chrowt et le rebec à trois cordes, chez les bretons de France et d'Angleterre, la cornemuse, la vielle, en un mot, tous les instruments essentiellement populaires, sont restés comme un héritage du moyen âge et du XIIIe siècle, mais, dans la musique artistique, que de traces ne retrouvons-nous pas de cette époque, malgré

les progrès accomplis dans la facture instrumentale !

Dans le groupe des cordes, je mets de côté le violon et ses congenères. Il est de création toute moderne malgré sa parenté avec les violes, gigues et rubèbes, et nous ne retrouvons pas au résumé son similaire au moyen âge ; mais, s'il s'agit de la famille des luths et guitares, la différence n'est pas bien grande entre la mandoline contemporaine et la citole du XIIIe, entre la guitare de Garat et la guiterne du trouvère. Le luth a disparu de nos jours, mais il n'y a pas un siècle, on en jouait encore ; enfin, ce n'est que depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, que la harpe a cessé d'être ce qu'elle était au moyen âge, pour devenir sous la main des Erard l'admirable et poétique instrument qu'elle est aujourd'hui. Plusieurs historiens attribuent au psaltérion l'origine du virginal, du clavecin et par conséquent de notre piano.

La révolution opérée depuis 1830 par Boehm et par Sax a transformé les instruments à vent. Mais il existait au XIIIe siècle des instruments à bec, à embouchure ou à anche qui ont servi de types et de premiers modèles à nos flûtes et à nos hautbois. La flûte traversière sans clefs n'est pas encore tout à fait abandonnée aujourd'hui, le hautbois a changé de timbre, sans beaucoup altérer sa forme, la douçaine du XIIIe siècle s'est transformée en basson.

Ce sont les cuivres qui depuis cette époque ont subi le plus de changements ; cependant nous retrouvons encore dans la trompette simple le modèle des *buisines* du moyen âge. Les cornets en bois sont encore représentés au XVIIIe siècle par des cornets allemands et par leur basse

qui n'est autre que notre serpent. Je passe l'orgue sous silence ; les inventions modernes ont fait du vieux meuble à tuyaux du moyen âge un instrument tout nouveau, mais on a pu voir que les orgues automates étaient connus.

Presque toute la percussion est restée, depuis la grosse caisse ou bedon, jusqu'aux clochettes ou carillon, en passant par le tambour de basque, les castagnettes, le triangle et surtout les naquaires, qui, sous le nom de timbales, jouent dans notre musique un rôle si important.

Dans le domaine philosophique de l'art les musiciens surtout sont restés fidèles aux traditions, je dirais presqu'aux superstitions musicales du moyen âge. David et les anges chantaient au son des harpes ; font-ils donc autre chose aujourd'hui, et les musiciens du moyen âge, ne se reconnaîtraient-ils pas dans les harpes sonores du paradis d'Indra, du *Roi de Lahore*, de M. Massenet. C'était au son des cuivres que grinçaient Satan et les démons au fond des enfers ; Samiel et Bertram dans le *Freyschutz*, et dans *Robert le Diable* n'évoquent-ils pas les esprits infernaux par les voix les plus stridentes des cors et des trombones ? La musique des sphères elle-même n'a pas tant disparu de notre art, puisque le musicien François Reicha essaya, au moyen de timbales accordées en différents tons, de rendre dans une ode de Schiller la musique des mondes roulant dans l'espace ; Lesueur, un des ancètres de notre école moderne, fait entendre les sept tonnerres dans la *Mort d'Adam* ; à Ménilmontant Félicien David improvisait *la danse des astres* au milieu d'une démonstration astronomique du mathématicien Lambert.

J'arrête ici le parallèle ; il faudrait une histoire de la

musique pour le démontrer complètement. Peut-être nous sommes-nous déjà trop éloignés du manuscrit de chansons qui a servi de point de départ à ce tableau de la musique au siècle de saint Louis ? Cependant nous ne pensons pas avoir perdu notre temps, si nous avons montré, jusque dans ses moindres détails, l'importance de la musique pendant le moyen âge, si nous avons raconté d'une façon suffisante une page de l'histoire de l'art, c'est-à-dire de l'histoire de l'esprit humain ; si nous avons excité au sujet de la musique la curiosité de ceux qui aiment à étudier les arts de cette époque encore peu connue. Enfin nous serons largement récompensés si, fidèles à la méthode historique, nous avons pu faire voir par quelles évolutions, nos musiciens sont encore aujourd'hui les héritiers de ce treizième siècle qui paraît pourtant si loin de nous.

LISTE DES MUSICIENS, CHANTEURS, COMPOSITEURS, THÉORICIENS, FAISEURS ET JOUEURS D'INSTRUMENTS DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Nous l'avouons, cette liste n'est pas complète et ne peut pas l'être. L'histoire musicale est une science trop neuve pour qu'il soit permis de donner encore rien de définitif en ce genre. Pour ne pas nous arrêter sur les musiciens de cette période que nous avons rencontrés dans le cours de notre récit et pour ne pas donner à ce travail des proportions trop considérables, nous nous sommes contentés de les grouper ainsi dans une liste.

Pour les trouvères et troubadours, nous avons choisi ceux dont les vers sont accompagnés de musique dans les manuscrits, ou ceux qui sont manifestement désignés comme compositeurs ou chanteurs par leurs contemporains.

Nous avons surtout pris soin de rendre aussi complète que possible la liste des ménétriers, joueurs ou faiseurs d'instruments, celle des théoriciens dont les traités jettent une si vive lumière sur l'histoire de la musique.

La date de 1321 est celle des statuts de la corporation des ménétriers de Paris, celle de 1292 indique les ménétriers, les joueurs et feseurs d'instruments portés sur le *Livre de la Taille*.

A

Aaron, abbé de Saint-Martin de Cologne, *théoricien*, XIe et XIIe s.
Abailard (Pierre), *philosophe, chanteur et compositeur*, 1079-1142.
Adam de Durham, *théoricien*, XIIIe siècle.
Adam de Givency, *trouvère et musicien*, XIIIe siècle.
Adam de la Bassée, *poète et théoricien*, XIIIe s.
Adam de la Halle, *trouvère et compositeur*, XIIIe s.
Adam de Saint-Victor, *compositeur religieux*, XIIe s.
Adam de Troyes, *citoleeur*, XIIIe s. (1292).
Adeline, fame G. L'Anglais, *jongleresse*, 1321.
Adenet le roi, *trouvère et ménestrel*, fin XIIIe s.
Adhemar (Guillaume), *troubadour et chanteur*, XIIIe s.
Ægidius Zamorensis (J.), *théoricien*, XIIIe s.
Ælrede (Saint), *théoricien*, XIIIe s.
Aimeric de Peguilain, *troubadour et musicien*, 1205-1270.
Alain des Isles, *poète et théoricien*, XIIIe s,
Alberic (du Mont Cassin), *théoricien*, XIIIe s.
Albert de Gapençois, *troubadour*, XIIIe s.
Albert le Grand, *théoricien*, XIIe et XIIIe s.
Alfred le philosophe, *théoricien*, 1193-1280.
Alipson, fame Guillot Guérin, *jongleresse*, 1321.
Alixandre de Biauvès, *ménestrel*, 1321.
Alluin, *ménestrel*, XIIIe s.
Andrieu, *trompeor*, XIIIe et XIVe s.
Andrieu Contredit, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Aribon, *théoricien*, XIe et XIIe s.
Aristote, (nom supposé), *théoricien*, XIIIe s.
Arnault de Mareuil, *troubadour et musicien*, 1170-1200.
Arnaut le Viel, *trouvère*, XIIIe s.
Athélart, *théoricien*, XIIIe s.
Aubin, *jongleur*, 1292.
Aubuin de Sezanne, *poète et musicien*, XIIIe s.
Audefroi le bastart, *trouvère*, XIIIe s.

B

Bacon (Roger), *philosophe et théoricien*, XIIIe s.
Baten (H.), chantre de la cathédrale de Liège, *théoricien*, fin XIIIe s.
Baude de la Quarrière, *trouvère*, XIIIe s.
Baudoin des Auteus, *trouvère*, XIIIe s.
Bellacqua, *joueur de cithare*, XIIIe s.
Bernard (Saint), *théoricien*, 1091-1153.
Bernard de Ventadour, *troubadour*, XIIe s.
Bernart, *ménestrel de trompettes*, 1292.
Bertaut, *trompeor*, 1291.
Bertaut, *fleutier*, 1292.
Bertrand de Born, *troubadour*, XIIe et XIIIe s.
Bertrand de Gordon, *trouvère*, XIIIe s.
Blegabres ou Blagabres, *jongleur*, XIIIe s.
Blondel de Nesles, *trouvère*, XIIIe s.

C

Carasau, *poète et musicien*, XIIIe s.
Casella, *troubadour italien*, XIIe s.
Chanoine de Saint-Quentin, *poète et musicien*, XIIIe s.

Colard le Bouteiller, *poète et musicien*, XIIIe s.
Colin Muset, *ménestrel et poète*, XIIIe s.
Conon de Béthune, *trouvère*, XIIe s.
Conrad de Mure, chanoine et premier chantre de Zurich, *théoricien*, XIIIe s.
Conrad, bénédictin à Hirschau, *théoricien*, XIIe s.

D

Doette de Troyes, *chanteresse et trouvère*, XIIIe s.

E

Ebles d'Uissel, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Elias d'Uissel, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Elie de Salomon, *théoricien*, XIIIe s.
Engelbert, *théoricien*, XIIIe et XIVe s.
Erard de Pistoye, dit Laphe, *fonde avec Huet, guette du palais du roi, l'hospice Saint-Julien des ménétriers*, XIIIe s.
Ermengard, *théoricien*, XIIe et XIIIe s.
Eustache de Beaulieu, *trouvère*, XIIIe s.
Eustache le peintre, de Reims, *trouvère et musicien*, XIIIe s.

F

Flajolet (Rex flajoletus), *ménestrel*, XIIIe s.
Folquet de Marseille, *troubadour*, XIIe et XIIIe s.
Francon de Cologne, *théoricien*, XIe s.
Francon de Paris, *théoricien*, XIe s.

G

Gace Brulé, *poète et musicien* XIIIe s.
Galoubet, *troubadour*, XIIIe s.
Gaucelm Faidit, *troubadour*, XIIe et XIIIe s.
Gauthier de Soignies, *trouvère*, XIIIe s.
Gautier d'Espinau, *poète et musicien*, XIIIe s.
Gautier de Dargies, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Georges Osberney, *théoricien*, XIe s.
Gérard de Valenciennes, *ménestrel et trouvère*, XIIIe s.
Gervaisat, la guette, *ménestrel*, 1321.
Gieffray, *cornetier*, 1292.
Gieffroy, la guette, *ménestrel*, 1321.
Gille, comte de Beaumont, *trouvère*, XIIe et XIIIe s.
Gille de Viés Maisons, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Gille le Vinier, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Gillebert de Berneville, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Gilon Ferrant, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Godefroid de Furnes, *fabricant d'orgues*, XIVe s.
Grégoire de Bridlington, *théoricien*, XIIIe s.
Guérin, *jongleur*, 1292.
Gui de Chaulieu, *théoricien*, XIIe s.
Gui de Saint-Denis, *théoricien*, XIIIe s. (N'est-ce pas le même que le moine de Saint-Denis?)
Guillaume, *trompeor*, XIIIe s.
Guillaume d'Amiens, *feseur de trompes*, 1297.
Guillaume de Champlitte, prince

de Morée, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Guillaume de la Harpe, *ménestrel*, 1292.
Guillaume de la Mare, *théoricien*, XIIIe s.
Guillaume de Laudas, *ménestrel*, 1321.
Guillaume de Machault, *poète et musicien*, XIVe s.
Guillaume Le Vinier, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Guillem de Cabestaing, *troubadour*, XIIe s.
Guillot le Bourguegnon, *ménestrel*, 1321.
Guiraut de Borneil, *troubadour*, 1175-1220.
Guiraut Riquier, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Guy de Chalis, *théoricien*, XIIe s.
Guy d'Uissel, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Guyot (H.), *joueur de dulcimer*, XIIIe et XIVe s.
Guyot de Dijon, *poète et musicien*, XIIIe s.

H

Henri aus vieles, *feseur ou joueur de vielle*, 1292.
Henri de Brabant, *poète et musicien*, XIIIe s.
Henri de Laon, *ménestrel*, 1292.
Hermann Contract, *théoricien*, XIe s.
Huet, *guette du roi, fonde avec Gerard de Pistoye l'hospice de Saint-Julien des ménétriers*, 1328.
Huet le Lorrain, *ménestrel*, 1321.
Hugon, *théoricien*, XIVe s. (commencement).
Hugues de Bresy, *poète et musicien*, XIIe et XIIIe s.
Hugues de la Bachelerie, *trouvère*, XIIe s.
Hugues de la Ferté, *poète et musicien*, XIIIe s
Hugues de Lusignan, comte de la Marche, *poète et musicien*, XIIIe s.
Hugues III, seigneur d'Oisy, *trouvère*, XIIe s.

I

Imbert de France, *théoricien*, XIIIe s.
Isabelet la Roussele, *jongleresse*, 1321.

J

Jacobella, *facteur d'orgues*, XIVe s.
Jacopane, Jacopo Benedette, *poète et musicien italien*. On lui attribue les hymnes « Ave rex angelorum » et le « Stabat mater », XIIIe s.
Jacques, *taboureeur*, 1292.
Jacques Bonaventure, *ménestrel*, 1292.
Jacques d'Amiens, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jacques de Cambray, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jacques de Chison, *trouvère*, XIIIe s.
Jacques de Hesdin, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jacques le jongleur, *jongleur*, 1321.
Jaucon, filz le Moine, *ménestrel*, 1321.
Jehan, *taboureeur*, 1292.
Jehan (Maistre), *facteur d'orgues à Paris*, XIVe s.
Jehan Belin, *compositeur, chantre à déchant*, XIIIe et XIVe s.
Jehan Bodel, *poète et musicien*, XIIIe s.
Jehan Charmillon, *roi des ménestrels de Troyes*, en 1295.
Jehan, comte de Brienne, XIIIe s.

Jehan Coquelet, *ménestrel*, 1321.
Jehan Cotton, *théoricien*, XIe et XIIe s.
Jehan d'Amiens, *ciseleur et fondeur de cloches*, 1260.
Jehan de Belavaine, *ménestrel*, 1321.
Jehan de Biaumont, *jongleur*, 1321.
Jehan de Biauvès, *jongleur*, 1321.
Jehan de Bourgogne, *théoricien*, XIIIe s.
Jehan de Foignez, *facteur d'orgues*, XIVe s.
Jehan de Garlande, *théoricien*, XIIIe s.
Jehan de La Fontaine, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jehan de Mures, *théoricien*, XIVe s.
Jehan de Neuville, *poète et musicien*, XIIe s.
Jehan de Renti, *trouvère et ménestrel*, XIIIe s.
Jehan des Champs, *ménestrel*, 1321.
Jehan du Bois, *citoleeur*, 1292.
Jehan, duc de Braines, *poète et musicien*, XIIIe s.
Jehan Erart, *trouvère et musicien*, XIIIe et XIVe s.
Jehan Fremel, de Lille, *ménestrel et trouvère*, XIIIe s.
Jehan Guérin, *jongleur*, 1321.
Jehan Heding, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jehan, la guette du Louvre, *ménestrel*, 1321.
Jehan, le charpentier d'Arras, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jehan le chartreux, *théoricien*, XIVe s.
Jehan le cuvelier, *poète et musicien*, XIIIe s.
Jehan le fauconer, *déchanteur*, XIIIe s.
Jehan le taboureeur, de Metz, *ménestrel*, XIIIe s.
Jehan, le taboureeur, *ménestrel*, 1292.
Jehan l'Orgueneur, *ménestrel*, XIIIe s.
Jehan Monniot, de Paris, *trouvère et ménestrel*, XIIIe s.
Jehan Perdigon, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Jehan Petit, *ménestrel*, 1321.
Jehan Viélart de Corbie, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Jehane la Ferpiere, *jongleresse*, 1321.
Jehanot de Lescurel, *compositeur et poète*, XIVe s. (commencement)
Jehanot l'Anglais, *ménestrel*, 1321.
Jehanot Vaignant de Chaumont, *jongleur*, 1321.
Jérôme de Moravie, *théoricien*, XIIIe s.
Joachim, *moine cistercien*, XIIe et XIIIe s.
Johannes filius Dei, *chanteur anglais*, XIIIe s.
Johannes Presbyter, *théoricien*, XIe s.

L

Lambert, moine de l'abbaye de Saint-Hubert, *organiste*, XIe s.
Lambert Ferri, bourgeois d'Arras, *ménestrel*, XIIIe s.
Leborne, *joueur de psaltérion*, 1315.
Leon ou Leonin, *organista optimus*, XIIe et XIIIe s.
Lescot, *feseur de trompes*, 1291.
Liégart, fame Bienveignant, *jongleresse*, 1321.
Lorent de Caveron, *ménestrel*, 1298-1300.

M

Mahieu de Gand, *trouvère et musicien*, XIIIe s.

Maklebitus apud Wincestriam, *chanteur*, XIIIe s.
Marcel la Chartaine, *jongleresse*, 1321.
Marchetto de Padoue, *théoricien*, XIIIe et XIVe s.
Marguerite, la fame au moyne, *jongleresse*, 1321.
Marie de France, *poète et musicienne*, XIIIe s.
Marie Dregnau de Lille, *trouvère et musicienne*, XIIIe s.
Martin le Beguin, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Michiel de Douay, *ménestrel*, 1321.
Moniot d'Arras, *trouvère et musicien*, XIIIe s.

N

Nicolas Faber, *facteur d'orgues*, XIVe s.

O

Olivier le Bourguegnon, *ménestrel*, 1321.

P

Pariset, *ménestrel de naquaires*, XIIIe et XIVe s.
Pariset, *ménestrel le roy*, 1321.
Peire Cardinal, *troubadour*, 1210-1239.
Peire d'Auvergne, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Peire Rozier, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Peire Vidal, *troubadour et musicien*, XIIe et XIIIe s.
Perotin le Grand, *compositeur*, XIIIe s.
Perrin d'Angecourt, *poète et ménestrel*, XIIIe s.
Perrot l'estuveur, *ménestrel*, 1321.
Petrus, (optimus notator), *compositeur organiste*, XIIIe s.
Philippe de Lannoy, *facteur d'orgues*, XIVe s. (commencement.)
Philippe de Vitry, *théoricien*, XIIIe s.
Pierre Cornet, *feseur de cornets*, 1292.
Pierre de Corbie, *ménestrel et poète*, XIIIe s.
Pierre de la Coupelle, *trouvère*, XIIIe s.
Pierre de la Croix, *théoricien et compositeur*, XIIe et XIIIe s.
Pierre d'Uissel, *troubadour et musicien*, XIIIe s.
Pierre le Borgne ou le Trésorier, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Pierre Mauclerc, *poète et musicien*, XIIIe s.
Pierre Picard, *théoricien*, XIIIe s.
Pons de Capdueil, *troubadour*, XIIe s.

R

Raimbaut III, comte d'Orange, *troubadour et musicien*, XIIe s.
Rambaut de Vaqueiras, *troubadour et musicien*, XIIe et XIIIe s.
Raoul de Beauvais, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Raoul de Berele, *ménestrel*, 1321.
Raoul de Ferrières, *poète et musicien*, XIIIe s.
Raoul de Laon, *théoricien*, XIe s.
Raoul de Soissons, *poète et musicien*, XIIIe s.
Raoulin Lanchart, *ménestrel*, 1321.
Raoulin de Saint Verin, *ménestrel de cor sarrazinois*, XIIIe et XIVe s.
Raymond Lulle, *philosophe et théoricien*, XIIIe s.
Regnault, châtelain de Coucy, *trouvère et musicien*, XIIe et XIIIe s.
Regnier de Quarignan, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Renaud le Chastinier, *jongleur*, 1321.
Richard Ier d'Angleterre, Cœur

de Lion, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Richard de Fournival, *poète et théoricien*, XIIIe s.
Richard de Semilly, *poète et musicien*, XIIIe s.
Richard Fastolphe, *théoricien*, XIIIe s.
Robert, *roi des ménestrels de la cour de Louis X*, 1315.
Robert de Blois, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Robert de Handlo, *théoricien*, commencement XIVe s.
Robert de Malvoisin, *poète et musicien*, XIIIe s.
Robert de Sabillon, *compositeur*, XIIIe s.
Robert du Chastel, *poète et musicien*, fin XIIIe s.
Roger l'Englais, *feseur de trompes*, 1297.
Rogeret de Cambray, *trouvère et musicien*, XIIe s.
Roufin de Corbie, *trouvère et musicien*, XIIIe s.

S

Salvage de Béthune, *ménestrel*, XIIIe s.
Sauval Cossé d'Arras, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Simon Taillerus, moine dominicain, *théoricien*, XIIIe s.
Simon d'Autie, *trouvère et musicien*, XIIe s.
Simon d'Ypres, *ménétrier*, XIIIe et XIVe s.
Simon de Saccalia, *déchanteur*, XIIIe s.
Sordel, *troubadour et musicien*, XIIIe s.

T

Theobaldus Gallicus, *déchanteur*, XIIIe s.
Theodorus de Campo, *théoricien*, XIVe s.
Theoger, évêque de Metz, *théoricien*, XIe s.
Thibault de Blazon, *trouvère*, XIIIe s.
Thibault IV de Champagne, *poète et musicien*, XIIIe s.
Thibaut de Chaumont, *ménestrel*, 1321.
Thibaut le Paage, *jongleur*, XIIIe s.
Thierry de Soissons, *poète et musicien*, XIIIe s.
Thomas (Mestre), *citoleeur*, 1292.
Thomas d'Aquin, *théoricien et compositeur*, XIIIe s.
Thomas de Celano, *auteur supposé du Dies iræ*, vers 1250.
Thomas de Saint Julien de Paris, *déchanteur*, XIIIe s.
Thomas Errier, *trouvère*, XIIIe s.
Thomassin Roussiau, *ménestrel*, 1321.

U

Uranie, *chanteuse juive*, 1275.

V

Vidame de Chartres, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Vilain d'Arras, *trouvère et musicien*, XIIIe s.
Vincent de Beauvais, *théoricien*, XIIIe s.
Vynat le Bourguignon, *ménestrel*, 1321.

W

Walter Odington, *théoricien*, XIIIe s.

Z

Zucchetto, *organiste à Saint-Marc*, XIVe s.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DE

LA MUSIQUE AU SIÈCLE DE SAINT LOUIS

A

A la cheminée, (chanson), 272.
A solis ortu, 419.
Abeilard, 196.
Açaph, 412.
Achille, 412.
Acoustique, 233, 384.
Acta sanctorum ordinis S. Benedicti, 333.
Adam de la Bassée, 265, 395.
Adam de la Halle, 242, 281, 284, 352, 357, 366, 371, 379.
Adelaldus, 207.
Adélard, 195.
Adenet le roi, 356, 377.
Aimeric de Sarlat, 370.
Ainsi comme sor la verdure, 370.
Air (Allegorie de l'), 407.
Airs appliqués à la poesie, 369.
Aix (École episc. d'), 194.
Alain des Isles, 395, 409, 413, etc.
Albéric, 338.
Albert de Gapençois, 367.
Albert le Grand, 338, 385.
Alcuin, 260, 425.
Alexandre, 337.
Alla mente, voy. Contrepoint.
Allégorie, 405.
Alleluia, 420.
Alpharabius, 392.
Alphonse d'Aragon, 372, 399.
Altérations, 283.
Amalarius (le prêtre), 217.
Amalric, 208.
Amis et Amille, 350.
Anathot, 224, etc.
Anche (Instruments à), 322.
Ancus, 310.
Ane qui vièle, 432.
Animaux jouant des instruments, 432, etc.
Animaux (Symbolisme des), 432.
Anticlaudianus, 265.
Antiphonaire, 196, 217, 218, 219, 221, 223, 246, 347.
Antiphonaria, 222.
Antitonal (Système), 241, 271.
Apôtres (Symbolisme musical des), 430.
Araine, 330.
Archelaus, 412.
Archet (Instruments à), 323, 325.
Archidiacre (L'), 349.
Aristote (Le nomme), 393.
Aristote, 383.
Arles (École épisc. d'), 194.
Armaria, 218.
Armenienne (Musique), 411.
Arnoul, 206.

Arnulphus de san Gilleno, 400.
Ars nova, 383.
Arthus aus vièles, 377.
Attractives (Notes), 239.
Atton, 208.
Auber, 263.
Aucassin et Nicolette, 293, 345, 346, 374.
Augustin (St), 219, 220, 221, 223, 305.
Aurelius Reomensis, 219, 382, 413.
Auxerre (École d'), 194, 209.
Ave, regina cœlorum, 419.
Aymeri de Narbonne, 337.
Aymeric de Peguilain, 264.
Aymeric de Peyrato, 315.

B

Bach (Jean Sébastien), 444.
Baini, 309.
Barthelemy de Glanville, 325, 327, 328, 331, 341.
Basse continue, 214.
Basson, demi basson, 330.
Bazin, 284.
Bède, 220.
Bedon (grosse caisse), 339.
Benoit (Saint), 213.
Béranger (chansonnier), 370.
Berlioz, 271, 278.
Bernard (Saint), 197, 223, 292.
Bernhard, 375.
Bertaut, 379.
Bertrand, 278.
Bibliothèques (Les), 218, 219.
Bilingue (Antiphonaire), 244.
Bocherville (Saint-Georges de) 327.
Bocquillon Wilhem, 236.
Boèce, 219, 232, 244, 246, 368, 382.
Boehm, 445.
Boisseliers, 375.
Bollandistes, 212.
Bons enfants (Collège des), 195.
Bourg-en-Bresse, 199.
Bourgeois, 379.
Bourgès (École épiscopale de), 194.
Branle du Poitou, 359.
Brehaigne (flûte), 329.
Bretagne, 293.
Brève, 309.
British museum, 341.
Brunetto Latini, 387, 433, 434.
Buccine, 331.
Buffet (Dit du), 380.
Buisineurs, 364.

C

Caccini, 311.
Cadence, demi cadence, 269, 270, 291. Voy. Plagale.
Caisse (Grosse), voy. Bedon.
Calende (Symbolisme de la), 434.
Cambert, 439.
Campra, 439.
Canon, 278, 280, 250, 291, 299. 444. Voy. Fugue.
Cansons, cansonettes, 264.
Capella (Martianus), 221, 233.
Capiscolus, 203.
Capitulaire, 257.
Carillon (Symbolisme du), 341, 427, 446.
Carrée, 247. Voy. Notation.
Cassiodore (Aurelius), 261.
Castagnettes, 446.
Cécile (Ste), 431.
Centon, 353.
Cephalicus, 310.
Chalumeau, 322, 329.
Chanson d'Antioche, 356.
Chanson des Trois sœurs, 272.
Chant (Règles du), 303, 399.
Chant de l'Église (Symbolisme du), 414.
Chantres (Critiques des), 400.
Chants farcis, 293.
Charlemagne, 193.
Charles le Chauve, 208.
Charlot, 379,
Chartres, 194.

Chassé, 439.
Chaudronniers, 375.
Cherubini, 284.
Chéruel, 206.
Chevrette, 332.
Chifonie, 325. Voy. Vielle.
Chœur (Symbolisme du), 414.
Chorée, 363.
Chorus, 344.
Chorus (Symbolisme du), 354, 424.
Christ (Symbolisme musical du), 425, 428.
Chronique du faux Turpin, 421.
Chroniques de France, 369.
Cicéron, 389.
Cisterciens, 197.
Cithara anglica, 315.
Cithare (Symbolisme de la), 422.
Citole, 326, 445.
Clairons, 331, 365.
Clarinette, 322.
Clavecin, 445.
Clef du caveau, 265.
Clefs, 246, 440.
Clefs (Instruments à), 322.
Clément de Puli, 379.
Clermont (École épisc. de), 194.
Cliquettes, 342.
Clochettes (Symbolisme des), 341, 426, 446.
Cluny, 196, 221, 415.
Cola, 259.
Colin Muset, 355.
Colon 259. Voy. Couma.
Comma, 259. Voy. Colon.
Composition (Haute), 256.
Concile de Latran, 208.
Concordantia, 280.
Conductus, 300.
Conduits, 292, 293, 300, 301, 302.
Conjoints, 246. Voy. Intervalles.
Consonance, 283.
Constantin Copronyme, 333.
Consuetudines Cluniacenses, 305.
Contrapuntiste, 277, 279.
Contract (Hermann), 245, 247.
Contrechants concordants, 296, 297.
Contredit (Andrieu), 357.
Contrepoint, 216, 248, 264, 267, 276, 277, 279, 288, 289, 444.
Contrepoint improvisé, 299, 304.
Copin, 379.
Copula, 296.
Cor, 331.
Cor sarrazinois, 331.
Corbeil, 247.
Corbie (Abbaye de), 196, 220.
Cordes (Instruments à), 320.
Corne, 331.
Corneille (St), 431.
Cornemuse, 316, 323, 324, 444.
Cornets (d'Allemagne), 331, 445.
Corneurs, 364.
Corporation de faiseurs d'instruments, 376; — de ménétriers, 378.
Court (La) du Paradis, poème, 431.
Crescendo, 304.
Critique, 381.
Cromornes, 316.
Crotales, 341.
Crowth, 315.
Cuivre (Instruments de), 445, 446.
Cygne, 433.
Cymbales, 330, 352, 417, 426.

D

Daniel ludus, 300.
Danjou, 191.
Danois (Musique des), 286.
Danse (La) des astres, de Félicien David, 446.
Danse (La) macabre, voy. Saint-Saëns.
Danses, 358.
Dante, 413, 431.
Dauphins, 434, etc.
David, 200, 324, 341, 383, etc.
David (Félicien), 446.

Déchant, 213, 214, 222, 280, 284, 288, 289, 293, 296, etc.
Déchanteurs, 371.
De Coussemaker, 244, 246, 251, etc.
Decrescendo, 304.
Définition de la musique, 387.
Delisle (Léopold), 218.
Demi-canon, 327.
Déserteur (*Le*), 278.
Deus Troveors ribaus, 373.
Diapason, 228, 229.
Diapente, 234.
Diaphonia, 280.
Diastema, 259,
Diatessaron, 228, 229, 232, 234.
Diatomique (Langue), 238, 241.
Didactique musicale, 217, 439.
Dies iræ, 270, 292, 419.
Dieu d'amour (Fabliau du), 414.
Diminutions, 352.
Discantus, 280.
Disjoints, 246. Voy. Intervalles.
Dissonance, 282, 283.
Ditonus, 234.
Division de la musique, 386, 389; — du son, 385, 386.
Doctrina pro pueris ecclesiæ parisiensis, 212.
Donat, 258.
Douçaine, 445.
Du Cange, 208, 301.
Dulciane, 293.
Duplum, 296, 298.
Dupont (Pierre), 372.
Durand de St. Wandrille, 206.

E

Écolâtre, 203, 204, 205.
Egidius de Zamora, 333.
Elphege (évêque), 333.
Elie, 412.
Elie Salomon, 312, 313.
Enchiriadis musicæ, 219.
Encyclopédie (*L'*), 221.
Engant, 199.
Enharmonie, 392.
Enharmonique (Langue), 237.
Enseignement musical, voy. Didactique.
Enseignements Trebor, 355.
Epiphanie, 309.
Epître de saint Etienne, 293. Voy. Chants farcis.
Eschelettes, 342.
Ernoul (*Office de saint*), 206.
Esthetique, 292.
Estievenet, 379.
Estive Mesnable, 331.
Ethan, 412.
Ethnographie, 237.
Etienne, 411.
Etymologies (*Les*), 220.
Evovoe, 305.

F

Faiseurs d'instruments, 375.
Falsetti, 214.
Farandole, 361.
Faust, 278.
Félibien, 207.
Femme sauvée du feu (*La*), 349.
Fête des saints Innocents, 293. Voy. Chants farcis.
Fétis, 190, 191, 207, 246, 267, etc.
Fifres, 354.
Fille du roi de Hongrie (*La*), 350.
Filles (*Les*) *de Gédron ou les filles dotées*, 348.
Flageolets, 316.
Flajoletus rex, 377.
Fleur harmonique, 34.
Fleur longue, 311.
Fleur ouverte, 311.
Fleur subite, 311.
Florificationes vocis, 301.
Flos procellaris, 311.
Flûte, 328, 340, 353.
Flûte à bec, 328.
Flute à l'oignon (mirliton), 329.
Flûte double, 325.
Flûte droite, 316.
Flûte traversière, 316, 328.

Flûte (Symbolisme de la), 425.
Flutet, 444.
Fontenelles (Abbaye de), 195.
Forkel, 191.
Forte, 304.
Fortissimo, 304
Fortunatus, 397.
Fournival (Richard de), 321.
Francon de Cologne, 300, 312.
Franconienne (Écriture), 268.
Franque, 379.
Frestel, frestiau, flageol, fleute, 328, 329.
Freyschutz, opéra, 446.
Fugue, 280, 287, 290, 444.
Fulbert, 206.

G

Gace Brulé, 369.
Gallès (Pays de), 398.
Gallican (Chant religieux), 204.
Galoubet, 338, 367.
Galoubet (ménestrel), 377.
Gammes, 234, etc.
Gantez (Annibal), 195, 209, 210, 213.
Garat, 445.
Garenso (*La*), 225, 229, 230, 231, 274.
Garlande (Jean de), 260, 281, 353.
Gaudent brevitate moderni, 132.
Gaultier, 200.
Gautelot, 379.
Gautier de Metz, 394.
Genest (Saint), 431.
Genève, 191.
Gérard de Cambrie, 284, 343, 388, 398.
Gerbert, 196, 313, etc.
Gerson, 212, etc.
Gigue, 353, 445.
Gilon Ferrant, 378.
Gillebert, 368.
Giraldus de Barri, voy. Gérard de Cambrie.
Giraud de Cabrières, 373.
Giraud de Calanson, 328, 357, 373.
Giraud Ricquier, 373, 399.
Glaie meure, (*Le chant de la*), 3[illegible].
Glockenspiel, 341.
Gloria, 419.
Gluck, 439.
Gomart, 324, 372.
Gorze (Abbaye de), 206.
Gounod, 278.
Graal (Saint), 337.
Graduel, 347.
Graduels, 247.
Graile, 331, 364.
Grégoire (Saint), 292.
Grégorien (Chant), 196.
Grelots, 341.
Grillon (Symbolisme musical du), 434.
Grupetto, 304.
Gudinod, 303.
Guerino Amelli, 396.
Guibert de Nogent, 213.
Guidon, 250.
Guillaume, abbé de Saint-Bénigne, 208.
Guillaume d'Amiens, 376.
Guillaume d'Aquitaine, 267.
Guillaume de Dole, 344,
Guillaume Figuières, 370.
Guillaume Rainol, 368.
Guillaume Tell, opéra, 282, 444.
Guillelmus Trompatorum, 377.
Guitare, 325, 326.
Guiterne de Barbarie, 327.
Gutturales, 310.
Guy d'Arezzo, 195, 217, etc.
Guy, évêque du Mans, 205.

H

Hancart, 379.
Hanicot, 379.
Hanikel, 379.
Hannicote, 379.
Harmonie moderne, 443.
Harmonistes, 370.

Harpe, 303, 326, 327, 318, 344, 445.
Harpe (Symbolisme de la), 421, 446.
Hautbois, 316, 330, 332, 445.
Hautes et basses Danses, 359.
Hébert, 206.
Henri d'Andeli, 409.
Henricus aus vièles, 376.
Hérode, drame, 348.
Hexacordes, 236.
Hiraut (Dit du), 373.
Hoquet, 296, 297, 298.
Hotby, 420.
Hrosvitha, 413.
Hubert (St), 431.
Huc de Braie Selves, 359,
Hucbald de Saint-Amand, 244, 245, etc.
Hugues (Saint), 212.
Hugues de Lescure, 367.
Hugues de Saint-Victor, 387, 389.
Humaine (Musique), 391.
Huon de Bordeaux, 374.
Hydraules, 389.
Hymnaires, 218.

I

Image du monde, 387, 413.
Imitations, 444.
Instituta patrum de modo psallendi, 261.
Instrumentale (Musique), 391.
Instrumentation, 192.
Instruments (Symbolisme des), 421, 444.
Intervalles, 246, 420.
Irlande, 398.
Isidore de Séville, 190, 220, 222, etc.

J

Jacquemart Clément, 200.
Jacques de Cambrai, 265, 370.
Jean, 379.
Jean XXII, 306.
Jean Cotton, 385, 259, 287, 388.
Jean de Clèles, 200.
Jean de Garlande, 388, etc.
Jean de Muris, 232, 286, 312, etc.
Jean Estocchi, 200.
Jehan Lardier, 379.
Jehan Morellet, 200.
Jehan Rabuffet, 200.
Jérôme de Moravie, 190, etc.
Jeu d'Adam (*Le*), 293, 356.
Jeu-parti, 273, 289, 293, 296.
Johannes de Lombardia, 221.
Joinville, 365.
Jongleresses, 308.
Jongleurs, 198, 289, 309, 367, 372.
Josiane, 374.
Jubili 305. Voy. Neumes.
Jubinal, 364.
Juif volé (*Le*), 349.
Jupiter (Musique de), 413.

K

Kastner, 331, 433.
Kiesewetter, 277.
Kinosphenes, 412.

L

Laborde, 191.
Lætare, 419.
Lai, 274, 289, 292, etc.
Lambert (St), 431.
Lampe (Dit de la), 372.
Lauda Sion, 419.
Laudes, 419.
La Villemarqué, 372.
Lavoix, 419, 431.
Lebœuf (L'abbé), 202.
Le Bret (René), 210, 211.
Lefèvre (Jean), 321.
Legrand d'Aussy, 374.
Legros, 439.
Leidrade archevêque de Lyon, 206.
Leloquetier, 376.

Lescot, 378.
Lesguisé (Jean), 197.
Lesueur, 446.
Lettre au moine Michel (Guy d'Arezzo), 220.
Lettres béotiennes, 440.
Liber de disciplina musicæ artis, 219.
Libera me, 419.
Ligatures, 250, 251, 253, 254.
Liquescentes voces, 311, 312.
Liszt, 278.
Lombarde (Notation), 245. Voy. Neumes
Longue, 309.
Louis le Débonnaire, 208.
Lucidarius, 217.
Ludin, 132, 224, 225, 226.
Ludus Dianæ, 248.
Lulli, 439.
Luth, 210, 317, 325, 326, etc.
Luxeuil (Abbaye de), 175.
Lyon (Écoles de), 199.
Lyre, 315, 323, etc.

M

Machault (Guillaume de), 295.
Magistri, 213.
Magiscuola, 203.
Magnus Magister, 203.
Main guidonienne, 235.
Main harmonique, 235, 236.
Maîtrises, 193, 194, 196, 201, 209, 215, 216, 438
Majeure (Gamme), 239.
Mandore, 326, 389.
Maneon, 412.
Mang (R.), 376.
Mans (École épiscopale du), 174.
Marc d'argent, 379.
Marchetto de Padoue, 307, 312.
Mariage des sept arts et des sept vertus, 410.
Mars (Musique de), 413.
Martianus Capella, 382.
Mas d'Agen (Église du), 324.
Massacre des Innocents, 348.
Massay (Abbaye de), 219.
Massenet, 446.
Martin le Beguin, de Cambrai, 274.
Matthieu Paris, 319.
Médecine (Musique et), 394.
Mélodistes compositeurs, 370.
Ménestrandie (Écoles de), 194, 198, 200.
Menestrels, 198, 199, 200, 201, 202, 295, 305, etc.
Ménestrelles, 308.
Ménétrière (Assemblée), 200.
Mensuralistes (Théorie des), 255, 268, 291,
Mercier (Dit du), 375.
Merciers, 375.
Mercure (Musique de), 413.
Mesure, 268.
Metloc (Abbaye de), 205.
Métrique, 261.
Métriques (Livres), 261.
Metz (École de), 194, 196.
Meyer (P.), 357.
Meyerbeer, 263.
Micamon, 327.
Michel (Francisque), 352.
Micrologue (*Le*), 220, 236, 262.
Mime, 305.
Mineure, 270. Voy. Tonalité.
Minstrales, 306, 309.
Mirliton (flûte à l'oignon), 329.
Mnémoniques, 243.
Modificatio, 389.
Modulation, 243, 261.
Moïse, 389, 412.
Monmerqué, 352.
Monocorde, 232, 234, 327.
Monodie, 289.
Monsigny, 278.
Montaiglon (A. de), 380.
Montpellier (Ms. de), 189, 191, 211, 233, 242, 262, 265, 267, 271, 274, 279, 288, 292, 328, 351, 358, etc.
Morin, 330.
Mort d'Adam (*La*), opéra de Lesueur, 446.

Motets, 272, 274, 298, 299.
Mouvement des parties, 281, 296.
Mozart, 208, 444.
Muances, 237, 243, 257.
Muses, 388.
Muset (Colin), 295.
Musettes, 315, 332, 339, 388.
Musica enchiriadis (ms.), 219.
Musica Guidonis, 222.
Musica Otgeri, 219.
Musiciens et chanteurs, 397, 399.
Musicologues, 304.
Musique (Définitions et divisions de la), 388.
— active, 393.
— mondaine, 389.
— plane, 256.
— speculative, 393.
Musique (Représentations de la), 407.
Mystère de l'Incarnation, 231.
Mystères, 266, 274, 296, 350.

N

Nacaires, 340, 369. Voy. Timbales.
Nadaud (chansonnier), 370.
Navarre (Thibaut de), 366, 369.
Neumes, 245, 249, 309.
Neumes (Jubili), 305.
Neumétique, 244. Voy. Notation.
Nicolas (Saint) d'Utrecht, 334.
Nicolette et Aucassin, 374.
Nicomaque, 390.
Nisard (Th.), 309.
Non mensurabilis, 253. Voy. Pauses.
Nostradamus, 367.
Notatio cantandi in quatuor voces, 313.
Notation, 102, 243, 244, 245, 246, 247, 440.
— carrée, à notes plus petites que la demi-brève, et noire et blanche, 249.
— rouge, blanche, noire, 250, 251, 257, 267.
Note appellative, 240.
Note (La) Martinet, 274.
Note minime, 250.
Notes (Forme des), 244, 441.
Notes attractives, 239.
Notes (Symbolisme des), 420.
Notkériennes (Lettres), 245.
Notkerus, 220.
Nuove musiche, 311.
Nuptiis (De) Mercurii et Philologiæ, 220.

O

O filii et filiæ, 270.
Oiseaux chanteurs, 337.
Oliphant, 331.
Opera, 438.
Ordonnance de 1321, 374.
Orfèvres, 375.
Organa, 352.
Organarium (Traités), 219.
Organica (Musica), 391.
Organum, 219, 280, 291, 293, etc.
Orgue (Symbolisme de l'), 426.
Orgues, 320, 332, 446.
— grandes, 351.
— mecaniques, 335, 337.
— portatives, 333, 334.
Ornements du chant, 309.
Orphée, 408, 428.
Otger, 219.
Othon (l'empereur), 206.
Ouïe (L') comparée à la vue, 283.
— (Symbolisme de l'), 414.

P

Padoue (Marchetto de), 281, 284, 286.
Paléographie, 244.
Palestrina, 292.
Paneas, 412.
Pange lingua, 419.
Panthère, 358.
Paris (Gaston), 346.
Paris (Écoles épiscopales de), 194.

Parise le Châtel, 432.
Parisot, 377.
Parodie, 265.
Paschale præconium, 419.
Passions, 351.
Pastorale (La), 361.
Pastourelle, 293, 294.
Patriarches (Symbolisme musical des), 430.
Pauses, 250, 253.
Pedagogi, 207.
Pepin, 203.
Percussion (Instruments à), 322, 446.
Perdigon, 264, 367.
Perne, 191, 322.
Perrin d'Angecourt, 352, 353.
Petit de Julleville, 300.
Petit-Jean, 200.
Petreman, ménestrel, 200.
Philiphe Mousket, 330.
Philippet, 379.
Philosophie, 382.
Phokelides, 411.
Phraséologie musicale, 192.
Piano, 233, 445.
Pianissimo, 304.
Pierre de Corbiac, 369.
Pierre de la Chapelle, 200.
Pierre de Limoges, 218.
Pierre l'Alosé, 379.
Pierre l'Englès, 379.
Pierre Vidal, 367.
Pierrequin de la Coupelle, 356, 357.
Pierron, 379.
Pipe, 330, 332.
Pistons, 322.
Pitagoras, 132.
Plagale, 291. Voy. Cadence.
Plain-chant, 203, 241, 242, 243, 248, 268, 290, 291, 292, etc.
Planètes, 390.
Platon, 390.
Platoniciens, 382.
Plectrum, 326.
Plique, 250, 251, 253, 254, 306, etc. Voy. Notation.
Point (Le), 250.
Poisson (Traité théorique et pratique du plain-chant grégorien), 304.
Poissons, 434.
Poitiers, (École épisc. de), 194.
Polyphonique (Composition), 264, 286.
Portée, 244, 253.
Portées (Symbolisme des), 421.
Pougnet, 419.
Pressus, 310.
Prolations, 403.
Prophètes (Symbolisme musical des), 431.
Proportionnelle, 257. Voy. Notation.
Propriété, 254.
Prosodie, 255, 267.
Provins, 369.
Prum (Abbaye de), 195.
Psalmodie, 268.
Psaltérion (Symbolisme du), 422.
Psalterion, 222, 327, 342, etc.
Psautiers, 219.
Puy (Le) d'Évreux, 357.
Puy (La cathédrale du), 219.
Pyrrhique (danse militaire), 363.
Pythagoricienne (Doctrine), 389, 393.

Q

Quadrivium, 216, 218, 220, etc.
Quadruple, 289, 293, 296.
Quadruplum, 297, etc.
Quanon, voy. Canon.
Quant repaire la verdur (chanson), 270.
Quant se depart la verdure des chans, 371.
Quatrio de Octotonis, 219.
Quilisma, 310.
Quinque libri cum cantis, 222.
Quintes (Suite de), 281, 444.
Quintuplum, 296, 297.

R

Rabanus Maurus, 414, etc.
Radulf, 195, 206.
Ragnet (Balthazard), 210, 211.
Rameau, 241, 439,
Raymond VII (comte de Toulouse), 202.
Raynaud (Gaston), 263, 264, 358, 362, 380.
Rebec, 315, 322, 324, 444.
Refrains, 274, 358.
Regales, 336.
Regina cœlorum,
Reginon de Prum, 195, 206.
Reicha (François), 446.
Reims (Bibl. de), 407.
— (École épisc. de), 194.
Remy d'Auxerre, 194, 207.
Renti (Jean de), 363.
Reverberatio, 310.
Reyer, 372.
Ricardus, 387.
Richard, 212.
Richard de Fournival, 222, 223, 358, 433.
Rituel, 346.
Robert Caveron, 377.
Robert le Diable, opéra, 446.
Robin et Marion, 293, etc.
Robin m'aime, Robin m'a, 279. Voy. Adam de la Halle.
Roger l'anglais, 376.
Roi (Le) de Lahore, opéra, 446.
Roi des menestrels, 377.
Roman de la Rose, 361.
Roman du Renard, 365.
Romain, 196.
Romeo et Juliette, 278.
Rondeaux, motets, chansons, 192, etc.
Roquefort, 374.
Rossini, 282, 444.
Rote, 318.
Rotruange, 293, 301, 324, 414.
Rou, 195, 220.
Rouen (Corporations à), 375.
Rubebe, 324, 445.
Rutebœuf, 374, 421.
Rythme, 441.
Rythmique, 261.

S

Sacquebute, 332.
Saint-Aubin d'Angers (Abbaye de), 220.
Saint-Claude-le-vieux (École de), 195.
Saint-Evroul (Abbaye de), 195.
Saint-Gall (Abbaye de), 196, 220, 245.
Saint-Lô (Église de), 324, 432.
Saint-Martial (Bibliothèque de), 221.
Saint-Mathias (Abbaye de), 196.
Saint-Médard (Abbaye de), 195.
Saint-Mihiel (Abbaye de), 196.
Saint-Ouen (Écoles abbatiales de), 195.
Saint-Pons (Bibliothèque de), 222.
Saint-Quentin (Orgues de), 334.
Saint-Riquier (Abbaye de), 208.
Saint-Saëns (Camille), 271, 278, 282, 444.
Saint-Valentin, (Miracle de), 350.
Saint-Tron (Abbaye de), 206.
Saint-Vincent, 207.
Saint-Vivant (Abbaye de), 196.
Saint-Wandrille (Abbaye de), 195.
Sainte-Agnès, 266, 438. Voy. Mystères.
Sainte-Catherine (Le couvent de), 195.
Saints (Symbolisme musical des), 430.
Saltri, 327.
Saizbourg (Abbaye de), 268.
Saturne (Musique de), 413.
Savante (Musique), 398.
Sax (Ad.), 445.
Saxon, 245. Voy. Neumes.
Scholæ mimorum, scholæ ministrorum, 199, 201,
Scholasticus (Arribo), 203, 262.

Scholastique, 198, 242.
Scientia artis musicæ, 313.
Seila, 430.
Seméiographie, 309.
Semi-brève, 309.
Senerkes, 411.
Sens (École episc de), 194
Séquence, 205, 305, etc.
Serpent, 353, 434.
Serventois, 293, 294.
Siméon, 412.
Simon, 379.
Simon (St), 431.
Singe qui vièle, 432.
Sinite parvulos, 348.
Sirènes, 413, 433.
Sixte, 281.
Sohier le Cuvelier, 378.
Soissons (École de), 194, 195.
Solfège, 233, 439.
Solmisation, 236, 241.
Son (Divisions du), 385.
— (Symbolisme du), 414.
Songe de Scipion, 389.
Sonnet, 289, 295.
Sonomètre, 233.
Sopheklides, 411.
Speculationes musicæ, 305.
Sphères (Musique des), 389, 413.
Stace, 395.
Statuts de 1292, (Paris), 376.
— 1299, (Rouen), 376.
— 1321, (Paris), 374.
Strophiques (Pièces), 264.
Strutt, 319, 326, 341.
Submonitor, 207.
Super 396.
Symbolisme, 404.
Symphonie, 280, etc.
Systema, 259.

T

Tablature, 248, 249.
Tambour, 353, 354.
Tambour (Symbolisme du), 426.
Tambour de basque, 446.
Tambourin, 320, 328, 339, 444.
Tambourin (*Lou*), 337.
Tampon, 339, 340.
Telesma, 359.
Teleusis, 259.
Tenor (mélodie), 279 ; (mélodie mère), 296.
Ternaire (Mesure), 268.
Terri, 379.
Théâtre, 352. Voy. Mystères.
Themkicinus, 411.
Théodulfe, év. d'Orléans, 197, 307.
Theonas, 411.
Thévenard, 439.
Thibaut, 379.
Thibaut de Champagne, roi de Navarre, 366, etc.
Thomas d'Aquin (St), 396.
Thomas Erier, 358.
Tierce, 281, 287.
Timbales, 317, 341, 446.
Timbales (Symbolisme des), 426.
Timbre, 339, 341.
Tinctor, 313.
Tonaire, 223.
Tonal, 271, 282.
Tonalité, 237, etc.
Tons, 234; demi-tons, 234, 240.
Tons (Symbolisme des), 415.
Tortaire (Raoul), 213.
Tosi, 311.
Tours, 208.
Tractatus de differentiis cantorum, 400.
Tractatus musicæ, 218, 222.
Tractulus, 250, 253.
Travaillié du mau d'amour, 272.
Treble, 289, 296.
Tremoletta le catalan, 370.
Trepidatio, 310.
Tresche (La), 360, 361, 362.
Trésorerie de Turin, 198.
Trèves (École épiscopale de), 194.
Tri, pro, de, nos, te, ad, do (gamme), 235.
Triangle, 446.
Trilles, tremblements, 304, 310.

Trinité (Symbolisme musical de la), 420, 424.
Triples, 293, 296.
Triplum, 296, 299.
Triton (diabolus in musica), 240, etc.
Trois Maries (*Miracle des*), 347.
Trombones, 331, 332.
Trompe, 331.
Trompette droite, 330, 331.
— marine, 324.
Trompette (Symbolisme de la), 421, 425.
Trompettes, 445.
Trompeurs, 364.
Tropes ecclésiastiques, 256.
Troubadours, trouvères, 198, 262, 289, 294, etc.
Troyes, 194, 197, 369.
Tuba, 331.
Tympanon, 327, 344, 454.
Tympanon (Symbolisme du), 426.
Tympanum, 354.

U

Udalric, 305.
Urbis Jerusalem, 419.

V

Vaduries, 358, 362.
Vallet de Viriville, 197, 204, 209.
Van Os (Albert), 334.
Vardan, 412.
Vauldran (Augustin), 210.
Vaussor (Abbaye de), 206.
Vauthier de Beauchant, 200.
Veni Creator, 292, 420.
Vénus (Musique de), 413.
Verbum superbum, 420.
Verdun, 194, 212.
Vertus (Symbolisme musical des), 431, etc.
Vetula, 321.
Viadana, 214.
Vices (Symbolisme musical des), 431, etc.
Vidal (Antoine), 374.
Vieleurs, 353.
Vielle, 295, 322, 324, 325, 339, 444.
Vielle (Symbolisme de la), 425.
Vienne (École épisc. de), 194.
Vierges (*Les*) *sages et les vierges folles*, 347.
Vilain, 357.
Vinier (Guill. le), 362.
Vinulæ (Voces), 310.
Viole, 323, 324, 325, etc.
Viole (Symbolisme de la), 424.
Violon, 324, 444.
Violon de bois, 342.
Virginal, 445.
Vitula mendicorum, 325. Voy. Vielle.
Voix, 385, 414.

W

Wagner (Richard), 282, 355.
Wala, 216.
Walter Odington, 299, 300, 305, 342.
Widrie, 206.
Wilbad, 206.
Willemin, 320, 341.
Winchester (Orgue de), 333.
Wolberus, abbas, 425.

X

Xylophone, 342.

Z

Zacharie, 412.
Zampogne, 332.
Zo frigandès zo, 275.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

DU XIIIe SIÈCLE (1).

A

ACHERY, (Luc D'), *Spicilegium sive collectio veterum scriptorum,...* éd. JOS. DE LA BARRE. — Paris, 1723. 3 vol. — B. n. f° C. 1115. 1-3.

ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* publ. par E. DE COUSSEMAKER. Paris, 1872. — B. n. 4° Y.

ADAM DE SAINT-VICTOR, *Œuvres poétiques*. Texte critique, publié par L. GAUTIER. 2e éd. 1881. — B. n. 8° Y. c. 12.

ALANUS AB INSULIS, doctor universalis, *Opera omnia* (Patrologie Migne, t. CCX). 1855. — B. n. 4° C. 1115. (B. 210.)

— *Anticlaudiani libri IX, auctore* ALANO DE INSULIS *germano*. Venetiis, 1582. — B. n. 8° Y. 2978.

— *Cyclopœdia Anticlaudiani...* Antverpiæ, 1611. — B. n. 8° Y. 2979.

ALBERTUS MAGNUS, *De quatuor disciplinis..... de musicâ et gymnasticâ, politicorum liber VIII,* chap. II et suite, éd. JAMY. 1601. 21 vol. t. IV. p. 473 et suite. — B. n. f° D. 145.

ALCUIN, *B. Flacci Albini sive Alchwini opera*, ed. QUERCETANUS. Lutetiæ Parisiorum, 1617. — B. n. f° C. 943.

— *Opera* (Patrologie Migne, t. C et CI). — B. n. 4° C. 1115 (B. 100-101).

ALPHARABIUS, *Vetustissimi Aristotelis interpretis opera omnia, quæ latinâ linguâ conscripta reperiri potuerunt.* Paris, 1638. — B. n. 8° R. 1769.

AMBROS, *Geschichte der Musik*, 2e éd. Leipzig, 1880, t. I-IV. — B. n. 8° V. 4201.

1. Autant que possible nous avons fait suivre chaque ouvrage de la cote qu'il porte dans les collections de la Bibliothèque nationale.

ANDELI (Henri D'), *Œuvres du trouvère Henri d'Andeli,...* publ. par A. HÉRON (Société rouennaise des Bibliophiles). Rouen, 1880. — B. n. 4° Y. Réserve.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES... dirigées par DIDRON, 1844 et suiv., — B. n. 4° V. 1122.

ARBOIS DE JUBAINVILLE (H. D'), *Étude sur l'état intérieur des abbayes cisterciennes et principalement de Clairvaux au* XIe *et au* XIIe *siècle*. Paris, 1858. — B. n. 8° Lk7. 2082.

ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN. Braunschweig, 1846. — B. n. 8° Z. 2424. 6. m. 1.

AUBER (Ch. Aug.), *Histoire et théorie du symbolisme religieux*. Poitiers, 1872. — B. n. 8° V.

— *Des sculptures symboliques des* XIe *et* XIIe *siècles*. Caen, 1872. — B. n. 8°. Lj 11. 92.

AUCASSIN ET NICOLETTE... publ. par A. DELVAU. 1866. — B. n. 8° Y.

— *Chantefable du* XIIe *siècle*. Trad. par BIDA, révision du texte original par Gaston PARIS. Paris, 1878. — B. n. 4°. Y.

— *Aucassin und Nicolete*, mit Paradigmen und Glossar, von H. SUCHIER. Paderborn, 1878. — B. n. 8° Y². 2066.

AUGUIS, *Les poètes français depuis le* XIIe *siècle jusqu'à Malherbe*, 5 vol. Paris, 1824. — B. n. 8° Y. 6119. g. a.

B

BAINI (Giuseppe), *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828. 2 vol. — B. n. 4° V. 1793. 20. b.

BALUZIUS (Steph.), *Capitularia regum francorum*, Paris, 1780. 2 vol. — B. n. F.

BARBAZAN ET MEON, *Fabliaux et contes des poètes français des* XIe, XIIe, XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles*. Paris, 1808. 4 vol. — B. n. 8° Y + 4397. + A. 1-4.

— *Nouveau Recueil*. Paris, 1823, 2 vol. — B. n. 8° Y + 4397. + A. 5-6.

BAZIN (François), *Traité de contrepoint et fugue*. 1881. — B. n. 4° Vm.

BÉRARD (A.), *Dictionnaire biographique des artistes français du* XIIe *au* XVIIe *siècle, suivi d'une table chronologique et alphabétique*. Paris, 1872. — B. n. 8° L n 10. 127.

BERNARD (Saint), *Traité du chant ou de la correction de l'antipho-*

naire, (attribué à S. BERNARD), trad. par l'abbé CHARPENTIER, 1866, t. II. p. 654. — B. n. 8° C. 4786.

BERNHARD (B.), *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers*. Voy. BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES, année 1841-1842, p. 400 et suiv. — B. n. 8° L c 18. 78.

BODEL (Jehan), *Li jus saint Nicolas*, publ. par la Société des bibliophiles françois, 1834. — B. n. 8° Y Réserve.

BOILEAU (Estienne), *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au* XIII*e siècle et connus sous le nom de* Livre des métiers d'Estienne BOILEAU, publ. par G. DEPPING (Coll. des Documents inédits). Paris, 1837. — B. n. L f 45. 30.

— *Les métiers et corporations de la ville de Paris*, XIII*e siècle*, édité par Fr. BONNARDOT. Paris. 1879. — B. n. Lk7. 12596.

BONNIN ET CHASSANT, *Puy de musique, érigé à Evreux en l'honneur de ma dame sainte Cécile*. Evreux, 1837. — B. n. 8° V.

BORGSTEDT (Ch.-Fr.), *De vita et scriptis Manlii Torquati Severi Boethii dissertatio*, Upsal, 1842, 8°.

BOWLE (John), *Remarks of some musical instruments mentioned in* le Roman de la Rose (dans l'*Archæologia*, t. VII, p. 214 et suiv.). 1785. — B. n. 4° N d. 8.

BRANDI (Antonio), *Guido aretino, monaco di S. Benedetto, della sua vita, del suo tempo e de' suoi scritti*. Torino, 1882. — B. n. 8° K. 882.

BRUNETTO LATINI, *Li livres dou Tresor...*, publ. par CHABAILLE (Coll. des Documents inédits). Paris, 1873. Voy. SACHS. — B. n. 4° L 45. 30. q.q.

BULLETIN MONUMENTAL... dirigé par A. de CAUMONT. 1834 et années suiv. — B. n. Lc 18. 37.

C

CAHIER ET MARTIN, *Les caractéristiques des saints...* Paris, 1865. 2 vol. — B. n. 4° V.

CAPELLA (Martianus),... *de Nuptiis Philologiæ et Mercurii et de Septem Artibus libri novem*, éd. KOPP. Francfort s/M. 1836. — B. n. 4° Z.

CARNEL (l'abbé), *Chants liturgiques d'Adam de la Bassée*, (dans le *Messager des sciences historiques* de Gand, année 1858, p. 214 et suiv.). — B. n. 8° Z. 1651.

CATALOGUS LIBRORUM MANUSCRIPTORUM ANGLICORUM. Oxonii, 1697. 2 vol. — B. n. f° Q 86.

CHANSON (LA) DE LA CROISADE CONTRE LES ALBIGEOIS, commencée par Guillaume de TUDELE et continuée par un poète anonyme,... éd. par Paul MEYER. 1875. 2 vol. — B. n. 8° Y.

CHERUBINI (Salvador), *Traité de contrepoint et fugue*. — B. n. f° Vm.

CHÉRUEL, *Mémoire sur l'instruction publique en Normandie*. — (dans les *Mémoires de l'Académie de Rouen*). 1848. — B. n. 8° Z. 2284 + k. c. 1.

CLÉMENT (Félix), *Les chants de la Sainte-Chapelle et choix des principales séquences du moyen âge*. 3e éd. Paris, 1875. — B. n. 4° Vm.
— *Histoire générale de la musique religieuse*. Paris, 1866. — B. n. 8° V.
— *L'âne au moyen âge*, Voy. ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

COCHET (l'abbé), *Opérations archéologiques de la Seine-Inférieure* (note sur les vases acoustiques dans les églises). Voy. BULLETIN MONUMENTAL (t. XXX).

CORBLET (l'abbé), *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*. Paris, 1877. — B. n. 8° H. 122.

COUCY (Le chastelain de), *Les chansons du chastelain de Coucy*, publ. par Fr. MICHEL, suivies de l'ancienne musique par PERNE. Paris, 1830. — B. n. 4° Y. 4382. b. c.

COUSSEMAKER (DE), voy. DE COUSSEMAKER.

CUCHERAT (François), *Cluny au XIe siècle, son influence religieuse, intellectuelle et politique*. 1re éd. 1851 ; 2e éd. 1873.— B. n. Lk7. 2139.

D

DANJOU, *Daniel Ludus*. voy. REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE (t. IV).

DAVID (Ernest) ET LUSSY (Mathis), *Histoire de la notation musicale, depuis ses origines*. Paris, 1882. — B. n. f° V. 606.

DE COUSSEMAKER, *L'Art harmonique, aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris, 1865. — B. n. 4° V.

DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques au moyen âge.* Rennes, 1860. — B. n. 4° Y.
— *L'Harmonie au moyen âge,* « Orientis partibus » *à trois parties.* Paris, 1856. — B. n. 4° V. (Pièce).
— *Histoire de l'harmonie au moyen âge,* Paris, 1852. — B. n. 4° V.
— *Mémoire sur Hucbald.* Douai, 1841. — B. n. 4° V. Réserve.
— *Messe du* XIIIe *siècle* (dans le *Bulletin de la Société historique de Tournai,* t. VIII, et dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie,* t. III).
— *Notice sur un ms. musical de la bibliothèque de Saint-Dié.* Paris, 1859. — B. n. 8° V (Pièce).
— *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle,* voy. ADAM DE LA HALLE.
— *Scriptores de musicâ medii ævi,* nova series. Paris, 1864. — B. n. 4° V. 381.

DELISLE (Léopold), *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.* Paris 1868-1883, 4 vol. — B. n. f° L k 7. 12596.
— *Documents sur les livres et les bibliothèques au moyen âge.* (Extr. de la *Bibl. de l'Ec. des chartes,* 3e série. t. I, p. 216). — B. n. 8°. Q.
— *Les écoles d'Orléans au* XIIe *et au* XIIIe *siècle* (dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France,* t. VII, année 1869, p. 139). — B. n. 8° L c 18. 27 *bis.*
— *Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie.* 1861. — B. n. 4° Q.

DEVILLE (A.), *Essai sur Saint-Georges-de-Bocherville.* Rouen, 1827. — B. n. f° L k 7. 1042.

DICTIONNAIRE DES MANUSCRITS, (Encyclopédie Migne). 1853. 2 vol. — B. n. 4° D. 402. d. 6. 40-41.

DIDRON ET CLÉMENT, *La prose de l'âne, paroles et chant du* XIIIe *s.* Voy. ANNALES ARCHÉOLOGIQUES (t. VII).

DIGOT, *Recherches sur les écoles épiscopales et monastiques de la province de Trèves.* (Congrès scientifique. XVIIe session ; 1850, t. II. p. 326). — B. n. L c 18. 11.

DINAUX (Arthur), *Trouvères, jongleurs et ménestrels...* Paris. 1836-1863. 4 vol. — B. n. 8° L n 19. 1.

DU CANGE, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis,* éd. Henschel. 1840-1850. 7 vol. Voy. FAVRE. — B. n. 4° X.

DUFOUR ET RABUT, *Notes pour servir à l'histoire des savoyards de divers états.* (dans les *Mémoires et documents publiés par la société savoisienne,* t. XVII). 1878.

DUPUIS, *Notice sur la vie, les écrits et les doctrines d'Alain de Lille* (dans les *Mémoires de la Société des sciences de Lille,* 1849). — B. n. 8° Z. 284. k.

F

FAVRE (L.), *Du Cange, Glossaire français*. Niort, 1879. 2 vol. — B. n. X. 1254.

FÉLIBIEN (D. Michel), *Histoire de la ville de Paris*, revue par LOBINEAU. 1725. 5 vol. — B. n. f° L k 7. 6484.

FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, nouv. éd. 1863-1865. — B. n. G. 23503.
— *Les époques caractéristiques de la musique religieuse* (dans la *Revue et gazette musicale*, de mai 1847, p. 181).
— *Esquisse d'une histoire de l'harmonie*. 1840. — B. n. 8° V.
— *Histoire générale de la musique*. Paris. 1869-1875. — B. n. 8° V. 681.
— *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. 1837. — B. n. G. 23498.

FLEURY (Édouard), *Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge*. Laon, 1882. — B. n. 8° V. 5565.

FORTUNATUS (Venantius), *Opera* (dans les *Monumenta Germaniæ*. Berlin), 1882. — B. n. 4° M. 208.

FOURNIVAL (Richard de), *Le Bestiaire d'amour, réponse de la dame*, publ. par Ch. HIPPEAU. Paris. 1860. — B. n. 8° Z.
— *La vieille*, trad. par J. LEFÈVRE, publ. par H. COCHERIS. Paris, 1861. — B. n. 8° Y.

G

GANTEZ (Annibal), *L'entretien des musiciens par le sieur Gantez, prieur de la Magdeleine en Provence, chanoine semiprébandé, maistre des enfants de chœur en l'église insigne et cathédrale saint Estienne d'Auxerre*. Auxerre. — B. n. 8°Z. 1643.
— *L'entretien des musiciens*... publ. par Ernest THOINAN. Paris, 1878. — B. n. 8° V. 1433.

GAUTIER (Léon), *Cours d'histoire de la poésie latine au moyen âge*. 1866. — B. n. 8° Y.
— *Les épopées françaises*. 1866-1868. 3 vol. — B. n. 8° Y.
— *Histoire abrégée des proses*. Paris, 1858. — B. n. 8° Y. (Pièce).
— *Œuvres d'Adam de Saint-Victor*, voy. ADAM DE SAINT-VICTOR.

GÉRAUD (H.), *Paris sous Philippe le Bel*, (Collection des Documents inédits). Paris, 1837. — B. n. 4° L 45. 30.

GERBERT (Martin), *Auctores musicæ medii ævi*. 3 vol. — B. n. 4° V. 1874. 7. c. 1-3.
— *De Cantu et musicâ sacrâ*. 1774. 2 vol. — B. n. 4° V. 1874. 7. a. b.

GERSON, *Doctrina pro pueris ecclesiæ parisiensis* (dans les *Opera*, éd. Dupin, t. IV, p. 718). Anvers, 1706. — B. n. 4° V. 384.

GIRALDUS CAMBRIENSIS, *Topographia Hibernica*, *Descriptio Cambriæ* (dans les *Rerum Britannicarum medii ævi scriptores*, t. XXIV-XXXVI). Londres, 1867. — B. n. 8° Na. 388.

GLANVILLE (Barth. de), *Le grand propriétaire de toutes choses*. Trad. par CORBICHON. Paris. 1556. — B. n. 8° R. 407. a.
— *Liber de proprietatibus rerum*. Strasbourg, 1505. — B. n. 8° R. 408.

GOMART (C.), *Notice sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*. 1851. — B. n. 8° L n 25. 123.

GROVE (George), *A Dictionary of music and musicians*... Londres. 1879. — B. n. 8° V. 3234.

GUIZOT, *Histoire de la civilisation en France*. Nouv. éd. 1846. — B. n. L 34. 32.

GUY D'ARREZZO, voy. BRANDI.

H

HAWKINS (Sir John), *A general history of the science and practice of Music*. Nouv. éd. Londres. 1853. 3 vol. — B. n. 4° V.

HÉCART, voy. SERVENTOIS.

HILARII *versus et ludi*, éd. CHAMPOLLION-FIGEAC. Paris. 1838. — B. n. 8° Y. Réserve.

HIPPEAU, voy. FOURNIVAL.

HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, t. I à XXVIII. 1750 à 1881. — B. n. 4° Z. 2450, 1-28.

HROTSVITHA, *Théâtre de Hrotsvitha*..., trad. avec le texte latin revu sur le ms. de Munich par Ch. MAGNIN. Paris, 1845. — B. n. 8° Y.

HUGUES DE SAINT VICTOR, *Opera omnia* (Patrologie Migne, t. CLXXV CLXXVII). Paris. 1854. — B. n. 4° C. 1115. B. (175-177).

I

IMAGE (L') DU MONDE OU LIVRE DE CLERGIE, Genève, 1517. — — B. n. 4° Y. 6143. a. Réserve.

INCARNATION ET NATIVITÉ DE NOSTRE SAULVEUR JESU CHRIST, *laquelle fut monstrée par personnages à Rouen, l'an* 1474. — B. n. 8° goth. Y. 4349.

J

JOUVE (E. G.), *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, (Encyclopèdie Migne). 1846. — B. n. 4° D 402. d. c. 17.

JUBINAL, *Rapport sur les manuscrits de la Bibliothèque de Berne*, voy. DICTIONNAIRE DES MANUSCRITS (t. II).

L

LABORDE (J. B. DE), *Choix de chansons mises en musique*. Paris. 1773. 4 vol. — B. n. 4° Y. 6087. k. 1-4.
— *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780. 4 vol. — B. n. 4° V. 1793. b. 1-4.
— *Mémoires historiques sur R. de Coucy*. Paris. — B. n. 8° Y. 4382. b. 1-2.

LA CHAPELLE DE PIERRE BÉNITE, *Histoire littéraire et encyclopédique de la musique* (autographie). 1re éd. 1848 ; 2e éd. 1874. — B. n. 4° V.

LAMBILLOTTE (L.), *Antiphonaire de saint Grégoire*, (fac-simile du ms. de Saint-Gall). Bruxelles, 1867. — B. n. 4° B. 1301.
— *Esthétique théorique et pratique du chant grégorien, restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives*. Paris. 1855. — B. n. 8° V.

LANGLOIS (E. H.), *Notice sur les stalles de la cathédrale de Rouen*. 1827. — B. n. 8° L j 9. 550.

LAVOIX (H.) fils, *Le chant, ses principes et son histoire*. (avec Th. LEMAIRE). Paris, 1881. — B. n. 4° V. 1114.
— *Histoire de l'instrumentation depuis le* XVIe *siècle, jusqu'à nos jours*. — B. n. 8° V. 2287.
— *La musique dans la Nature*. — B. n. 8° V.
— *La musique dans l'imagerie du moyen âge*. — B. n. 4° V.

LEBŒUF (l'abbé), *Dissertations sur l'état des sciences sous Charlemagne*, (p. 374). 1734. — B. n. 8° R (Relié avec *Etat des sciences en France depuis la mort du roi Robert* (1031) *jusqu'à celle de Philippe le Bel* (1314).
— *Traité historique du chant ecclésiastique*. — B. n. 8° B. 72. a.

LECOY DE LA MARCHE (A.), *La société au treizième siècle*. Paris, 1880. — B. n. 8° L i 2. 63.

LEFEBVRE dit FABERT (C. Al.), *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambresis*... 1870. — B. n. 8° L k 2. 2507 (Pièce).

LE GLAY (André Ghislain), *Catalogue descriptif des manuscrits de la Bibliothèque de Lille*. Lille. 1848. — B. n. 8° Q. 1485. a.

LEGRAND D'AUSSY, *Fabliaux ou contes, fables et romans du* XIIe *et du* XIIIe *siècle*. Paris. nouv. éd. 1829. 5 vol. — B. n. 8° Y. 4387. c. b. 1-5.

LE MACRE (Fr.), *Histoire et antiquités de la ville et duché d'Orléans*. 1645. 2 vol. — B. n. 4° L k 7. 5894.

LEMAIRE, voy. LAVOIX.

LEMARCHAND (Albert), *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque d'Angers*. Angers. 1863. — B. n. 8° Q.

LUSSY (Mathis), voy. DAVID (Ernest).

LUZARCHE (V.), *Adam, drame anglo-normand du* XIIe *siècle*. — Tours. 1854. — B. n. 8° Y. Réserve.

M

MAETZNER, *Altfranzoesische Lieder*. Berlin. 1853. — B. n. 8° Y.

MAGNIN (Ch.), *Les origines du Théâtre moderne*. 1838. — B. n. 8° Y.

MAITRE (Léon), *Les écoles épiscopales et monastiques de l'Occident depuis Charlemagne, jusqu'à Philippe-Auguste*. Paris. 1866. — B. n. 8° R.

MANGEART, (J.), *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*. Paris, 1860. — B. n. 4° Q.

MARBOT (E.), *Maîtrise métropolitaine d'Aix; son enseignement artistique; son histoire depuis son origine jusqu'à la révolution*. 1876-1881. 4 broch. — B. n. V. 3522-675; R. 870; R. 919; R. 1253.

MARCHETTO DE PADOUE, *Lucidarium musicæ. Pomerium musicæ* voy. GERBERT (*Auctores*, t. III).

MARTIANUS CAPELLA, voy. CAPELLA.

MARTIN ET CAHIER, *Monographie de la cathédrale de Bourges*. Paris, 1841. — B. n. f° L k 7. 1344.

MÉMOIRES ET DOCUMENTS publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie. *Notes pour servir à l'histoire des savoyards de divers états. Les musiciens; la musique et les instruments de musique du* XIIIe *au* XIXe *siècle* par DUFOUR et ROBERT, (t. XVII, 1878). — B. n. 8° L c 19. 55.

MÉON, voy. BARBAZAN.

MÉRAY (Antony), *La vie au temps des trouvères*. Paris, 1873. — B. n. L i 2. 49.

MEYER (P.), voy. CHANSON (LA) DE LA CROISADE.

MICHEL, voy. COUCY et THÉATRE.

MISTERO (IL) PROVENZALE DI S. AGNESE, fac-simile in eliotipia dell' unico manoscritto Chigiano con prefazione di Ernesto MONACI. Rome. — B. n. f° Y e. 1. Réserve.

MONACI, voy. MISTERO.

MONE (F. J.), *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. Fribourg, 1853-1855. 3 vol. — B. n. 8° Y.

MONMERQUÉ, voy. THÉATRE.

MONTFAUCON, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*. Paris. 1739. 2 vol. — B. n. Q 75. 1-2.

MURR (Chr. de), *Notitia duorum codicum musicorum Guidonis Aretini et S. Wilhelmi Hirsaugiensis*. Nurembergæ. 1801. — B. n. 4° V. 1814. 4.

N

NAUMBOURG (S.), *Recueil de chants religieux et populaires des Israélites*. Paris. — B. n. 4° V m.

NISARD (Th.), *Etude sur les anciennes notations* (dans la *Revue archéologique* de juin 1850).
— *Lettre à M. Ch. Lenormant au sujet des chants de la Sainte-Chapelle* (dans le *Correspondant* d'août et de décembre 1850 et dans l'*Univers* des 6 et 10 novembre, 1850).
— *De la notation proportionnelle du moyen âge*. — B. n. 8° V. Réserve.

O

ORTIGUE (J. D'), *Dictionnaire du plain-chant*. (Encyclopédie Migne). — B. n. 4° D. 402. e. d. 29 et V.

OUEN-LACROIX, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers et des confréries religieuses de la capitale de la Normandie*. Paris, 1850. — B. n. 8° V.

OZANAM, *Les écoles d'Italie aux temps barbares* (dans le *Correspondant* d'août 1850).

P

PARIS (Gaston), *Etude sur le rôle de l'accent latin*. 1862. — B. n. 8° X. 453.
— *Lettre à L. Gautier sur la versification latine rythmique*. 1866. — B. n. 8° Y. (Pièce).

PERNE, voy. REVUE MUSICALE.

PIERRE DE CORBIAC, voy. SACHS.

PIGNOT (J. H.), *Histoire de l'ordre de Cluny, depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de Pierre le Vénérable*. 1868. 3 vol. — B. n. 8° L 16. 363.

POISSON (Léonard), *Traité théorique et pratique de plain-chant*. Paris, 1750. — B. n. 8° V. 2680. 3.

POUGNET, *Théorie et symbolisme des tons de la musique grégorienne*, voy. ANNALES ARCHÉOLOGIQUES (t. XXVI).

R

RABUT, voy. DUFOUR.

RAILLARD (F.), *Explication des Neumes ou anciens signes de notation musicale* (autographié). Paris, g^d 8°.

RAVAISSON (F.), *Rapport au ministre de l'instruction publique sur les bibliothèques des départements de l'ouest*. 1841. — B. n. 8° Q.

RÉCITS D'UN MENESTREL DE REIMS, publ. par M. Natalis de WAILLY (pour la Société de l'histoire de France). Paris, 1876. — B. n. 8° L k 7. 19175.

REMARQUES *envoyées d'Auxerre sur les spectacles que les ecclésiastiques ou les religieux donnaient anciennement au public hors du temps de l'office* (dans le *Mercure* de décembre 1729, p. 2981).

REMY D'AUXERRE, *Commentaire sur Martianus Capella*, voy. GERBERT (*Auctores*, t. I, p. 63).

REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE (années 1845 et 1847). — B. n. 8° V.

REVUE MUSICALE, (t. I et II): *Jérôme de Moravie* par PERNE; *Rondeaux d'Adam de la Halle* par FÉTIS.

RIEMANN (Hugo), *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. 1858. — B. n. 8° V. 2657.

RIVET (D.), *Etat des lettres en France pendant le* XIIe *siècle*, voy. HISTOIRE LITTÉRAIRE, (t. VII).

ROIZ (Joan), arcipreste de Hita, *Libro de cantores* (dans la Collection Rivadeneyra). 1864, 8°.

ROQUEFORT, *État de la poésie françoise dans les* XIIe *et* XIIIe *siècles*. Paris, 1825. — B. n. 8° Y.

ROUARD (E.), *Notice sur la Bibliothèque d'Aix*. Aix, 1831. — B. n. 8° Q.

RUTEBŒUF, *Œuvres*, publ. par JUBINAL. 1re éd. 1839. 2 vol.; 2e éd. 1874-1875. 3 vol. — B. n. 8° Y.

S

SACHS, *Le trésor de* PIERRE DE CORBIAC *en vers provençaux*, publié en entier, avec une introduction et des extraits du *Bréviaire d'amour* de Maistre ERMENGAN DE BÉZIERS, *de l'Image du monde* de GAUTIER DE METZ *et du trésor* de BRUNETTO LATINI. Brandebourg. 1859. — B. n. 4° Y.

SAINT VINCENT, *Mémoire sur un marbre du cloître de Saint-Sauveur* (dans le *Recueil des mémoires de l'Académie d'Aix*, t. I, p. 336). 1819. — B. n. 8° Z. 2284. j. a. b. 1.

SCHUBIGER, *Histoire de l'école de chant de saint Gall du* VIIe *au* VIIIe *siècle*. Paris, 1866. — B. n. 8° V.

SCHULTZ (Alwin), *Das hofische Leben zur Zeit der Minnesænger*. — Leipzig, 1880. 2 vol. — B. n. 8° M. 1649.

SCULPTURES (Les) GROTESQUES ET SYMBOLIQUES, *dans Rouen et ses environs*, préface de CHAMPFLEURY. L k9. 1971. j.

SEPET (Marius), *Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen âge*. Paris, 1878. — B. n. 8° Y.

SERVENTOIS ET SOTTES CHANSONS *couronnées à Valenciennes*, publ. par HÉCART. 1834. — B. n. 8° Y.

SOURY (Jules), *Philosophie naturelle*. Paris, 1882. — B. n. 8° R. 4025.

STRUTT, *A complet view of the dress and habits of the people of England*. Nouv. éd. par PLANCHÉ. 1842. 2 vol. — B. n. 4° Nk. 153.

T

THÉATRE FRANÇAIS *au moyen âge*, publ. par MONMERQUÉ et MICHEL. Paris. — B. n. 4° Y.

THÉODULFE, (d'Orléans), *Carmina de VII artibus* (Patrologie Migne, t. CV). — B. n. 4° C 1115 (B. 105).

TRAVERS (É.), *Les Instruments de musique au* XIV*e siècle*, d'après Guillaume de Machault. Paris, 1882. — B. n. 8° V. 4151 (Pièce).

TRÉSOR (LE) DE PIERRE DE CORBIAC, voy. SACHS.

V

VALLET DE VIRIVILLE, *Les archives historiques du département de l'Aube et de l'ancien diocèse de Troyes... depuis le* VII*e siècle, jusqu'à* 1790. Troyes. 1841. — B. n. 8° L j 14. 2.

VARDAN (Le Vardapet), Extraits du livre intitulé : *Solutions de passages de l'écriture sainte, écrites à la demande de Hethoun I, roi d'Arménie*, trad. de l'arménien par Ev. Prud'homme. Paris, 1867. — B. n. 8° A. 13495.

VAUBLANC (H. de), *La France au temps des croisades, ou recherches sur les mœurs et coutumes des Français aux* XII° et XIII° *siècles*. 1844-1848. 4 vol. — B. n. 8° L i 2. 7.

VIADANA (L.), *Opera sacrorum concertuum*. Francfort, 1626. — B. n. 4° Vm. 1112.

VIDAL (Antoine). *Les instruments à archet, les feseurs, les joueurs d'instruments*. Paris, 1876-1878. 4 vol. — B. n. 4° V. 53.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XI*e au* XVI*e siècle*. Paris, 1854-1869. — B. n. 8° V.

W

WOLF (Ferd.), *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*. Heidelberg, 1841. — B. n. 8°. Y.

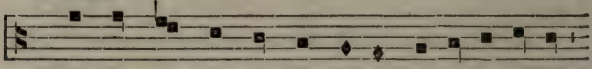
MUSIQUE

TEXTE ET NOTATION MODERNE

Chanson à deux parties avec refrain d'une autre chanson.

F°. 231. R°.

1ère ligne.

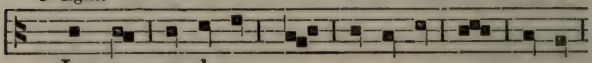


La be - le m'o - cit, Di - eus! qui m'en ga-ri - ra?

2e ligne.

m'o-cir-ra. Chascun qui ai - me Me dit Qu'en a - mer

3e ligne.



In - se - cu - lum.

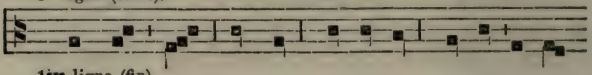
1ère ligne (suite).

La rie - ns que plus ai a-mé mort m'a. Bon jor

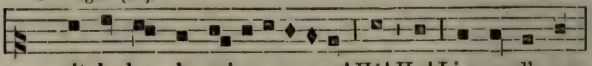
2e ligne (suite).

a grant delit. J'ai un mal qu'en claime Amour, qui m'ocit.

3e ligne (suite).

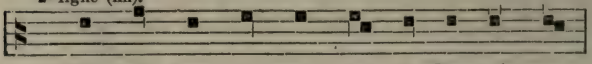


1ère ligne (fin).



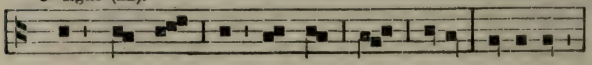
ait la be - le qui mon cuer a! Hé! Ha! Li maus d'amer

2e ligne (fin).



Pris m'a une a - mou - re - te, Dont ja ne

3e ligne (fin).



Chanson d'amour.

Moderato.

La be - le m'o - cit. Dieus! qui m'en ga - ri - ra?

In se - cu - lum.

La riens que plus ai a - mé mort m'a. Bonjor ait la

be - le qui mon cuer a! Hé! Ha! li maus d'a-mer

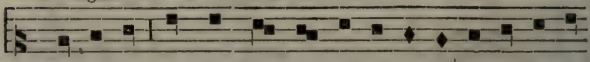
m'o - cir - ra. Chascun qui ai - me Me dit Qu'en a -

mer a grant de-lit: J'ai un mal qu'en claime A - mour, qui

m'o - cit. *Pris m'a une a - moure - te Dont ja ne*

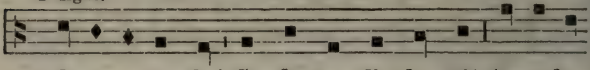
F°. 231. V°.

1ère ligne.



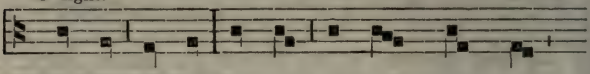
par-tirai! Dieus! j'aim tant que n'i puis durer: J'aim

2e ligne.

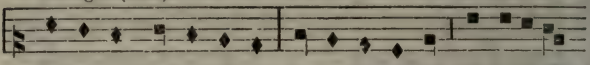


du - - re les! Sa-de-ra, li du-ré! A ma da-

3e ligne.

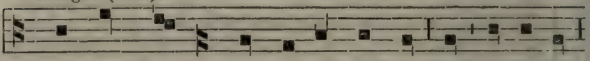


1ère ligne (suite).



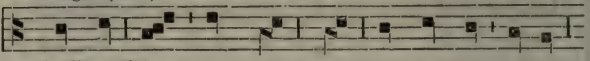
loi-au - ment pour a - men - der, *Sa-dera!* Li

2e ligne (suite).



- me ai mis mon cuer et mon pen-sé. Dieus! el-e m'a

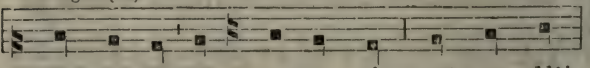
3e ligne (suite).



1ère ligne (fin).

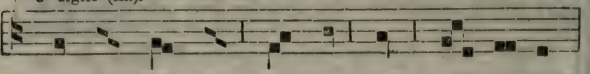
douz Dieus! s'a mor ne mi les-se durer! *Sa-de-ra, li duriau*

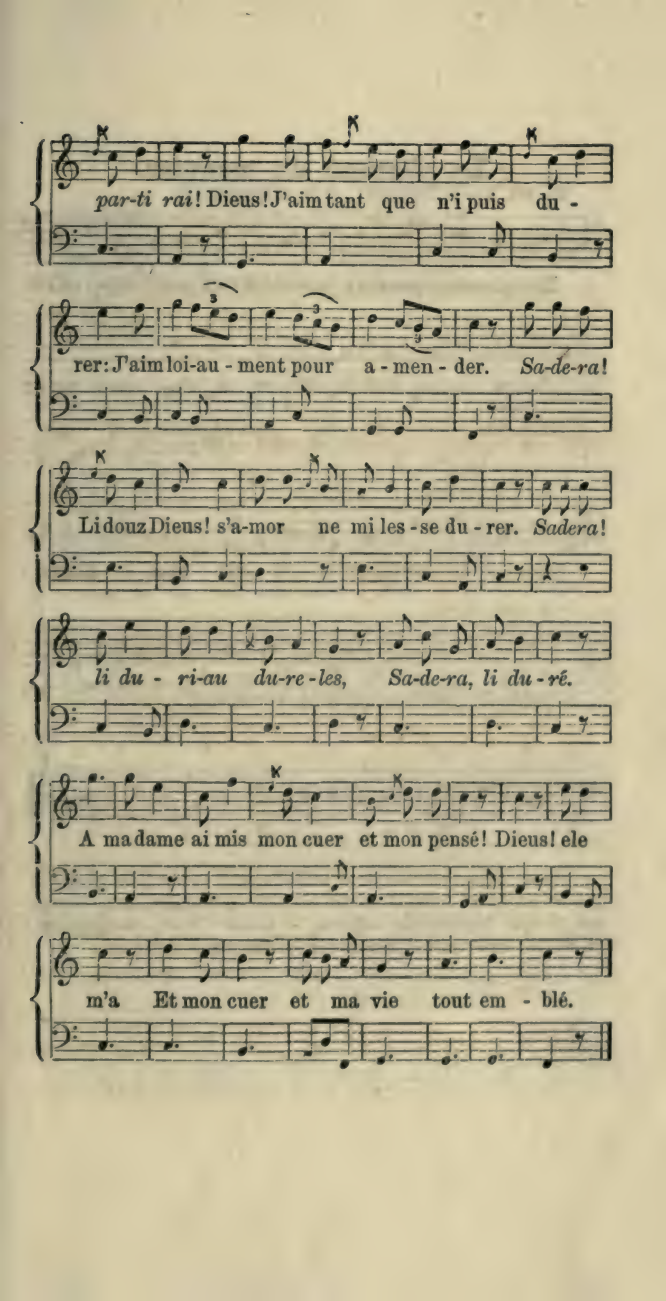
2e ligne (fin).



Et mon cuer et ma vie tout em - blé!

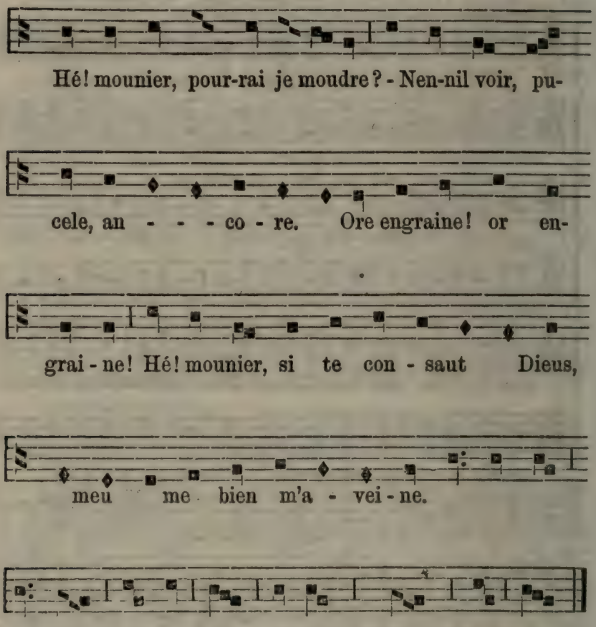
3e ligne (fin).




par-ti rai! Dieus! J'aim tant que n'i puis du-
rer: J'aim loi-au-ment pour a-men-der. Sa-de-ra!
Li douz Dieus! s'a-mor ne mi les-se du-rer. Sadera!
li du-ri-au du-re-les, Sa-de-ra, li du-rē.
A ma dame ai mis mon cuer et mon pensé! Dieus! ele
m'a Et mon cuer et ma vie tout em-blé.

La chanson du meunier.

F°. 269. Vo.



Pour conserver son sens mélodique à cette jolie chanson qui a toute la saveur d'une mélodie populaire, nous avons cru devoir légèrement altérer le texte. Nous en donnons. du reste, une traduction littérale en notes longues.

Chanson du meunier.

Allegretto.

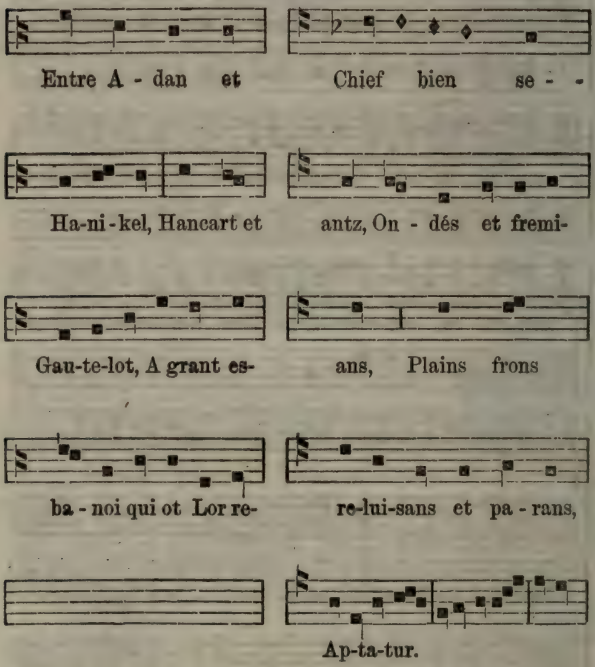
Hé! mounier, pour-rai je mou - dre? Nen-nil voir,

pu- cele, an-core. Ore engraine! or engrai-ne! Hé! mou-

nier, si te con-saut Dieus, Meu me bien m'a-veine!

Entre Adan — Chief bienseantz — Aptatur.

F°. 280. Vo.



Chanson à trois voix.

Moderato.

Entre A dan et Ha - ni-kel, Hancart et Gau-

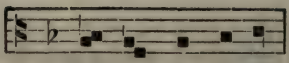
Chief bien se - antz, On - dés et fre-mi -

Ap-ta - tar.

te-lot A grant es - ba-noi qui ot lor re-

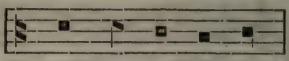
ans, Plains frons re - lui - sans et pa rans, Re-

vel Quant il ho-que-tent,

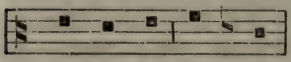


Re - gars a -trai-hans,

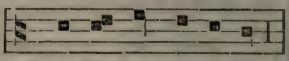
Plus tost cla - pe - tent



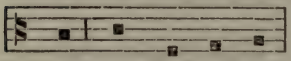
Vairs, hu - mi - li - ans,



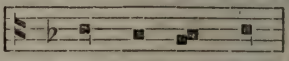
Que fres - tel Li da-moi-



Ca - til-lans Et fri - ans,

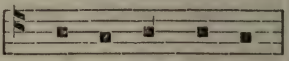


sel, Mais qu'il ai - ent



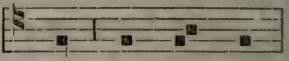
Nés par me - sure

a-vant bai - sié saint



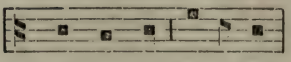
au vi - aire af - fe-

Tor-tu - el, Et si chantent



rans, Bou - che - te

tout sans li - vre Viés



et nou-vel. Gau-te-los

vel. Quant il ho - quetent Plus tost cla-petent Que fres-

gars a-trai hans, Vairs, humi - li - ans, Ca - til -

tel Li da moisel, Mais qu'il aient avant bai-sié saint Tor-

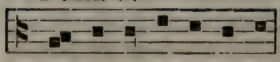
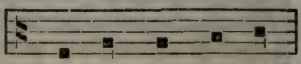
lans et fri ans, Nés par me - sure

tu - el Et si chan tent tout sans livre Viés et nou -

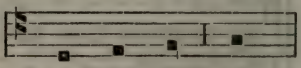
au viaire af-fe - rans, Bou - che - te ri

vel. Gau - te los fait l'i. - - -

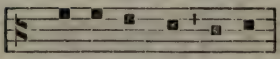
- ans, Ver - mel - lete

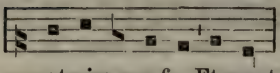
fait l'ivre Si pro-pre-ment ri - ans, Ver - mel-lete



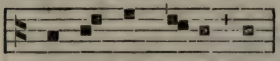
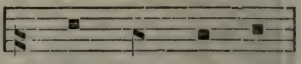
et si bel Qu'il samble a dens blans, Gor-



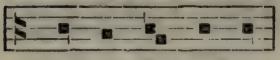
a son mu-sel qu'il doi- ge bien nais - sans,



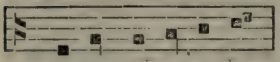
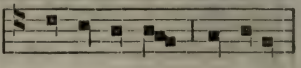
e traire a sa fin; Et quant Cors re - ploi - ans,

il font le moulin En- Piz durs et poig-



sam - ble tout qua-tre, gnans, Bou - ti - ne

Et au plastre batre, En

ho-que-tant, Sont si de-

vre Si proprement et si bel Qu'il samble a son musel Qu'il doie

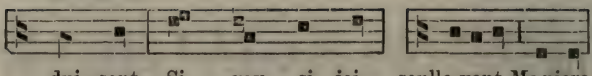
a dens blans, Gor - ge bien nais - sans, Cors

traire a sa fin; Et quant il font le mou-lin Ensam-

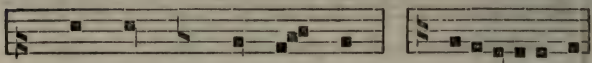
re - ploi - ans, Piz durs et poi - gnans.

ble tout qua-tre, Et au plastre batre, En hoque tant

Bou - ti - ne soule - vant, Maniere

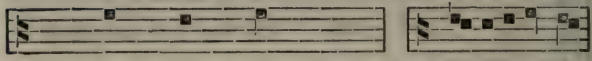


dui - sant, Si gay, si joi- soulle-vant, Ma niere

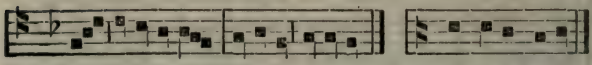


ant Et si ri - ant, Cil quatre avenans, Et plus

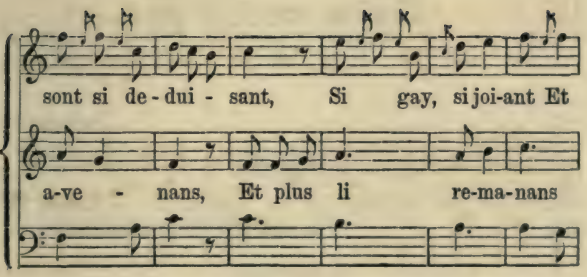
en - fant, Que nu- li rema-nans Ont



le gent tant. fait tant D'en-chant



Que pris est A-dans.


sont si de - dui - sant, Si gay, si joi-ant Et
a-ve - nans, Et plus li re-ma-nans

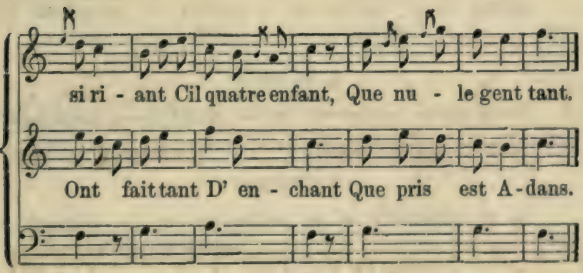

si ri - ant Cil quatre enfant, Que nu - le gent tant.
Ont fait tant D' en - chant Que pris est A-dans.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA PARTIE MUSICALE

Pages.

Introduction..... 187

CHAPITRE I

Les Écoles. — Les Abbayes. — Les Maîtrises. — Les Écoles de Menestrandie. — Les Bibliothèques..... 193

CHAPITRE II

La Lecture. — Le Solfège. — La Notation. — Le chant mesuré..... 224

CHAPITRE III

La Composition. — Mélodie. — La Musique et le rythme poétique. — Les divers genres de composition..... 256

CHAPITRE IV

L'Exécution. — Le Chant. — Les Instruments. — Les Musiciens..... 303

CHAPITRE V

La Critique. — Le symbolisme et la philosophie de la musique au XIIIe siècle..... 381

CHAPITRE VI

Résumé. — A travers sept siècles..... 436

Liste des musiciens, théoriciens, chanteurs et trouvères du XIIIe siècle..... 448

Index..... 455

Bibliographie..... 467

Musique..... 481

ERRATA.

Page 8, XXVIII, 8. *Ce vers qui est un refrain devrait être en italique*
— 19, LVI, 9. *Mettez un point à la fin du vers.*
— 21, LXI. 9. *Ibid.*
— 41, XXIX, 15.
— 69, VIII, 8. *Supprimez les guillemets à la fin du vers.*
— — — 11. *Placez un point et des guillemets à la fin du vers.*
— 71, XIX, 1. *Mettez ce vers en italique.*
— 72, — 14. *Ibidem.*
— — XX, 1. *Ibidem.*
— 73, XXXIV, *lisez* XXIV.
— 81, LXXIV, 8. *Lisez* Mais ele
— 114, XVI, 3 *et* 19. *Lisez* Noueus.
— — — 8. *Lisez* Nohelison.
— — — 13. *Ne faut-il pas corriger* honteus *en* hosteus ?
— 125, IX, 10. *Lisez* loiaument.
— 129, XVIII, 7. *Lisez* Bras sans.
— 136, XL, 4. *Lisez* aquieut.

3006. — Abbeville. — Typ. et stér. A. Retaux.

2427 4

University of Toronto Robarts

****

25 Jan 96

NAME:
T. KATHLEEN WILSON RUFFO

BOOK:
Recueil de motets franlais des 12e et 13
e siltcles, pu

DUE:
02/~~03~~/1996
21